

ISSN:2667-4769



Jia
journal

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi



Yıl: 4 Sayı: 7

www.jiajournal.com

International Journal of Art and Art Education

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi

International Peer-Reviewed Journal of Social Sciences

**Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi- International
Journal of Art and Art Education**

ISSN: 2667-4769

Journal of Art and Art Education dergisi(Jiajournal), yılda iki defa yayın yapan uluslararası hakemli bir dergidir. **Jiajournal**'da yayımlanan tüm makalelerin yayın hakları **Journal of Art and Art Education dergisi(Jiajournal)**'ne aittir.

Yayımlanan yazılar yayıncının yazılı izni olmadan hiçbir şekilde basılamaz. Kaynak gösterilmek koşuluyla alıntı yapılabilir.

Yayın kurulu dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamamakta serbesttir.

Journal of Art and Art Education, Uluslararası hakemli ve indeksli bir dergidir **Scientific Indexing Service, Sobiad, Asos İndeks, CiteFactor, Academic Resource Index ve Society of Economics and Development** tarafından taranmaktadır.

Journal of Art and Art Education is an international, three-reviewed in a year journal.

Jiajournal, bear the sole legal responsibility for their published works in **Journal of Art and Art Education**

Journal of Art and Art Education has the sole ownership of copyright to all published works. No part of this publication shall be produced in any form without the written consent of **Journal of Art and Art Education**. It can be quoted as long as referred to the Jiajournal. The Editorial Board makes the final decision to publish articles.

ISSN: 2667-4769

Sayı 4/ İssue: 6- Mayıs/ May: 2021

International Journal of Art and Art Education
Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi
International Peer-Reviewed Journal of Social Sciences

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi- International
Journal of Art and Art Education

ISSN: 2667-4769

Editör

Dr. B. Burçak Erdal

Editör Yardımcıları

Doç. Dr. Tarık Yazar

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Aytaç

Dr. Afet Aslanova

Dr. Gökçen Şahmaran Can

Dr. Bexiyar Yusubov

E-mail: jiadergi@gmail.com
Web: <http://www.jiajournal.com>

JiAJOURNAL

Sayı 4/ Issue: 6– Mayıs/ May: 2021

**Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi
International Peer-Reviewed Journal of Social Sciences**

Editör

Dr. Öğr. Üyesi B. Burçak Erdal

Editör Yardımcıları

Doç. Dr. Tarık Yazar

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Aytaç

Dr. Afet Aslanova

Doç. Dr. Gökçen Şahmaran Can

Dr. Bexiyar Yusubov

Alan Editörleri

Müzik: Doç. Dr. Volkan Gidiş

Dr. Öğr. Üyesi Kutup Ata Tuncer

Grafik: Doç. Dr. Tarık Yazar

Doç. Dr. Melinda Kostelac

Resim: Doç. Dr. Aziz Erkan

Resim- İş Eğitimi: Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman Eren

Öğr. Görevlisi Dr. Ali Koç

Heykel: Doç. Dr. Önder Yağmur

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü: Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Aytaç

El Sanatları: Doç. Naile Rengin Oyman

Seramik : Doç. Dr. Ljubica Jovic

Sinema: Dr. Öğr. Üyesi Funda Masdar Kara

Moda tasarım: Doç. Dr. Şerife Gülcü

DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Lela GELEİSHVİLİ-Art Academy of Georgia

Prof. Dr. Yusuf Küçükdağ-KTO Karatay Üniversitesi

Prof. Dr. Osman Kunduracı-Seçuk Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa Talas- Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

Prof. Dr. Necati Demir- Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Figen Özeren- Çukurova Üniversitesi

Prof. Dr. Filiz Nurhan Ölmez- Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi

Prof. Dr. Birsen Çilelioğlu- AHBV Üniversitesi

Prof. Dr. Nesrin Önlü- Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. Ahmet Altın- Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi

Prof. Dr. Hüseyin Elmas- Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Şebnem Ruhsar Temir Gökçeli- Uşak Üniversitesi

Prof. Dr. Cingiz Bagirov-Azerbaijan State University of
Flormaniya

Prof. Dr. Orhan Cebrailoğlu-Seçuk Üniversitesi

Prof. Dr. Meliha Yılmaz- Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Serap Buyurgan- Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. S. Cem Şaktanlı- Alaaddin Keykubat Üniversitesi

Prof. Dr. Cengiz Şengül- Akdeniz Üniversitesi

Prof. Dr. Fatih Başbuğ- Akdeniz Üniversitesi

Prof. Dr. Fethiye Erbay- Boğaziçi Üniversitesi

Prof. Dr. Mansur Ceferov- Karadeniz Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Onur Zahal- İnönü Üniversitesi

Doç. Dr. Engin Gürpınar- İnönü Üniversitesi

Doç. Dr. Ebru Alparslan- Erciyes Üniversitesi

Doç. Dr. Nilgün Şener- Kocaeli Üniversitesi

Doç. Dr. Gülnur Duran- Marmara Üniversitesi

Doç. Dr. Hakan Kuyumcu- Selçuk Üniversitesi

Doç. Dr. Osman Kubilay Gül- Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

Doç. Dr. Eylem Güzel- Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Doç. Dr. Bahar Soğukkuyu- Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Mutluhan Taş- Selçuk Üniversitesi

Doç. Dr. Yakup Alper Varış- Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Doç. Dr. Roza Sultanova-Tatarstan Academy of Sciences

Doç. Dr. Elif Aksoy- Fırat Üniversitesi

Doç. Dr. Mutlu Erbay- Boğaziçi Üniversitesi

Doç. Dr. Aziz Erkan- Sinop Üniversitesi

Doç. Dr. Özlem Gök- Erciyes Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ülkü Gezer- Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Nuri Sezer- Gelişim Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Setenay Sezer Babalıoğlu- Doğu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Demet Karapınar- Yeditepe Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Esra Varol- Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Sağ- Akdeniz Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Hüda Sayın Yücel- Kırıkkale Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Şuayyip Yücel - Kırıkkale Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Çetin- Dokuz Eylül Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Murat Özkoyuncu- Atılım Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi F. Emel Ertürk - Atılım Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Özlem Kaya- Hitit Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Hakan Yılmaz- Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Shurubu Kayhan- İstanbul Kültür Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi İ.M.V. Noyan Güven - Kastamonu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Gökçen Şahmaran Can- Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Seyhan Mercan Kalaycı- Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Tahir Çelikbağ- Fırat Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Duygu Erkan- Sinop Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman Eren- Mustafa Kemal Üniversitesi

Öğr. Görevlisi Dr. Ali Koç- Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Nurane Selimli- Azerbaijan State Academi of Arts

Dr. Öğr. Üyesi Yalçın Karaca - Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Dr. Fariz Khalılı - Medieval Aksu Town State History and Culture Reserve

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Mansur Ceferov- Karadeniz Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Eylem Güzel- Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Doç. Dr. Bahar Soğukkuyu- Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Mutluhan Taş- Selçuk Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ülkü Gezer- Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Nuri Sezer- Gelişim Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Setenay Sezer Babalıoğlu- Doğu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Demet Karapınar- Yeditepe Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Gökçen Şahmaran Can- Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Seyhan Mercan Kalaycı- Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Tahir Çelikbağ- Fırat Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Duygu Erkan- Sinop Üniversitesi

Dr. Yalçın Karaca Yüzüncü Yıl Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Ezgi GÖKÇE & Birol FİDAN

Makale Türü: Araştırma makalesi

SERAMİK SANATINDA GÖRÜLEN BAZI ÜÇ BOYUTLU GEOMETRİK FORMLAR

Some Three-Dimensional Geometric Forms Seen In Ceramic Art

227-241

Başak ÖZDEMİR UYSAL

Makale Türü: Araştırma makalesi

ÖDEMİŞ İPEĞİ VE KAFTANIN DİJİTAL ORTAMDA BULUŞTURULMASI

Meeting Ödemis silk And Caftan In Digital Environment

242-256

Ümit PARSIL & Bayram DEDE

Makale Türü: Araştırma makalesi

FELSEFİ AÇIDAN ANALİTİK KÜBİZM

Analytic Cubism From A Philosophical Point Of View

257-266

Yunus Emre GÜMÜŞ

Makale Türü: Araştırma makalesi

IONESCO’NUN GERGEDANLAR’INI GIRARD’IN MİMETİK ARZU KURAMIYLA OKUMAK

Reading Ionesco's Rhinoceros With Girard's Theory Of Mimetic Desire

267-276

Canan GÜNEŞ

Makale Türü: Araştırma makalesi

KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ ÜZERİNE
BİR ARAŞTIRMA

A Research On The Determination Of User-Oriented Potter Lathe Design Criteria

277-297

Özdemir KARABAY

Makale Türü: Araştırma makalesi

SANAT EĞİTİMİ DERSİNDE YETMİŞLİ YILLARDA OLDUĞU GİBİ HALA ÖNEMLİ GÜN VE HAFTALARLA İLGİLİ RESİMLERİN YAPTIRILMASI

In Art Education Class As In The Seventies Making Pictures Of Still Important Days And Weeks

298-307

Hatice KARATEPE & Sefa ÇELİKSAP

Makale Türü: Araştırma makalesi

BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK MASKE VE SANAT

Mask And Art As A Communication Tool

308-327

Mukadder ÖZDEMİR BALAKOĞLU & Mustafa EROL

Makale Türü: Araştırma makalesi

ÖĞRETMEN ADAYLARININ DUYUSAL ALGI GELİŞİMİNİ ESTETİK OBJE SEÇİMLERİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRME

Evaluating The Sensory Perception Development Of Teacher Candidates Based On Aesthetic Object Selections

328-344

Bülen POLAT

Makale Türü: Araştırma makalesi

SOSYAL MEDYANIN ÇAĞDAŞ SANATA ETKİLERİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

A Study On The Effects Of Social Media On Contemporary Art

345-353

Editörden...

Değerli bilim insanları,

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi (Jiajournal), Mayıs 2021 tarihli 6. sayısıyla bilim dünyasının karşısına çıkmanın mutluluğunu yaşamaktadır. Bu sayımızda çeşitli alanlardan 13 araştırma makalesi bulunmaktadır. Temel hedefi uluslararası boyutta sanat alanında nitelikli yayınlarla akademik dünyaya katkı sunmak olan Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi'nin sonraki sayılarında siz değerli bilim insanlarını yazar ve hakem olarak yanımızda görmek ve eleştirilerinizle kendimize daha doğru bir yol çizmek bizim için mutluluk kaynağı olacaktır.

2018 yılından beri yayın hayatına devam eden dergimiz, doçentlik ve tüm akademik yükseltme kriterlerini taşımaktadır. Dergimizin 6. sayısına destek vererek onurlandıran yazarlarımıza, değerlendirme aşamasında kıymetli vakitlerini ayıran hakemlerimize ayrıca teşekkürlerimizi sunmak isteriz.

Yeni sayımızın bilim dünyasına hayırlı olması ve diğer sayılarda buluşmak dilekleriyle...

Editör Kurulu...

Ezgi GÖKÇE¹**Birol FİDAN²****SERAMİK SANATINDA GÖRÜLEN BAZI ÜÇ BOYUTLU GEOMETRİK
FORMLAR****Özet**

En temel anlamında form, heykel veya yerleştirme gibi üç boyutlu bir sanat eserini ifade eder. Daha geniş bir anlamda, form, bir resmin tüm görünür özelliklerini kapsayan bir kavramdır. Bu bağlamdaki form, renk, şekil ve zıtlık da dâhil olmak üzere bir çalışmanın nesnel niteliklerini ifade eder.

Geometrik formların seramik formlarla bir araya getirilmesi ve nasıl birleştirildiğine dair araştırma yapılmıştır. Bu konuda eleştirel çalışmaları olan sanatçılar incelenmiştir. Dolayısı ile bu çalışmada, yazarın kişisel üretimlerinde etkilendiği, kişisel estetik beğenisinde üç boyutlu geometrik formlardan çıkışlı en yalın seramikleri üreten olarak değerlendirdiği sanatçılar olarak gördüğü Bodil Manz, Ben Arnup, Jin Eui Kim, Matthew Chambers, Jiwan joo isimli seramik sanatçıları ile sınırlandırılarak form ve geometrik tanımlarını aktarılmakta ve örneklenmektedir. Ayrıca sunulan fikirler ve yapılan araştırmalar ışığında, bir araya getirilen geometrik formlar ile yapılan, sanatçılara ait seramik uygulamalar bulunmaktadır.

Bu araştırma, ülkemizdeki mevcut hammaddelerden olan seramik kilini ve geometrik şekilleri kişisel bakış açısı ile birleştirmeyi, böylece araştırma ve uygulama sonuçlarının seramik alanında çalışmak isteyen seramik sanatçıları için faydalı bir kaynak haline getirmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Üç boyutlu geometrik formlar, seramik sanatı, seramik form, geometri

¹ Doç. Dr., Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Çini ve Çini Onarım Anasanat Dalı, ezgi.gokce@usak.edu.tr, Orcid: 0000-0003-3900-1804

² Yüksek Lisans öğrencisi, Uşak Üniversitesi, birolfidan3@gmail.com, Orcid: 0000-0001-9789-5282

SOME THREE-DİMENSİONAL GEOMETRİC FORMS SEEN IN CERAMİC ART

Abstract

In its most basic sense, form refers to a three-dimensional work of art such as a sculpture or installation. In a broader sense, form is a concept that encompasses all the visible features of a painting. Form in this context refers to the objective qualities of a work, including color, shape, and contrast.

Artists who have critical studies on the subject of combining geometric forms with ceramic forms and how geometric forms are combined with ceramic forms are examined. Therefore, in this study, it is limited to the ceramic artists Bodil Manz, Ben Arnap, Jin Eui Kim, Matthew Chambers, Jiwan joo, whom the author is influenced by his personal productions and whom he considers as producing the simplest ceramics out of three-dimensional geometric forms in his personal aesthetic taste. definitions are given and examples are given. In addition, in the light of the ideas presented and the researches carried out, there are ceramic applications of artists made with geometric forms brought together.

This research aims to combine ceramic clay, which is one of the raw materials available in our country, and geometric shapes with a personal perspective, thus making the research and application results a useful resource for ceramic artists who want to work in the field of ceramics.

Keywords: Three-dimensionalgeometricforms, ceramic art, ceramic form, geometry

GİRİŞ

"Form" kelimesinin Türk Dil Kurumunda üç tanımı bulunmaktadır. Bunlardan 1.si; biçim, şekil, 2. si bir şeyin istenilen ve olması gereken durumu, 3. sü ise, istenilen şeylerin yazılması, doldurulması için hazırlanmış basılı belge anlamında kullanılmaktadır. Bu araştırmada, "form"un sanat ile ilişkili olarak ilk iki anlam ele alınmaktadır. İlk bağlamda form, temel olarak "parça" veya "iş" gibi terimlerle değiştirilebilir. Çünkü üç boyutlu bir nesnenin fiziksel özünü ifade eder. Bu, oluşması iki boyutlu bir karşılığı olan "şekil" teriminin aksinedir. Örneğin, holograf teknolojisi iki boyutlu fotoğrafçılık alanından çıktığında, holografi adında yeni bir sanat biçimi oluşmuştur. Formun ikinci anlamı şöyle açıklanabilir; form, renk, şekil, bitişik konum, zıtlık ve boyut dâhil olmak üzere çeşitli görsel öğelerin bileşimini ifade eder. Bu anlamda bir sanat yapıtı, hem eserin nesnel niteliklerini, hem de izleyicinin algısı içerisinde bu niteliklerin işleyişini içerir. Başka bir deyişle bir resmin biçimi, izleyicide duygusal bir tepki ortaya çıkarmak için görünür özellikleri kullanarak gizem veya gerginlik duygusunu aktarabilir.

Seramik sanatı günümüz sanat disiplinleri arasında çok eski bir geçmişe ve geleneğe sahiptir. İlk insanlar, günlük yaşantısı içinde ihtiyaçları doğrultusunda kullanmak üzere, birçok basit ve sade seramik kaplar-formlar üretmişlerdir. Dinsel törenlerde tapınma amaçlı olarak çok çeşitli biçimlerde seramik figür, idol ve heykelcikler yapmışlardır. Depolama amacıyla kullanılan kap-kacak ve küpler, aydınlatmayı sağlayan kandiller, haberleşme ve belgeleme işlevi olan tabletler, tuğla, kiremit, su yolu ve künk gibi mimari elemanlar, takılar ve süs eşyaları, ölü küllerinin saklandığı kaplar ve lahitler seramik formlara örnektir. Üretilen tüm formların ait olduğu döneme ve kültüre bağlı olarak çanak-çömlek biçimleri, renk ve dekorları, boyutları ve işlevleri çeşitlilik göstermektedir. Uygarlıklar arasındaki ticaretin yaygınlaşması nedeniyle, seramiğin artık sadece çanak çömlekten öteye gitmeye başlaması sonucu ve ayrıca yazının da bulunmasından sonra kil tabletler ortaya çıkmış ve bu tabletlerden anlaşıldığı üzere seramiğin artık sadece yuvarlak değil, belirli geometrik şekillerde de yapıldığı anlaşılmıştır.(Seramik Tanıtım Komitesi,2003;13)

"Eski Yunan matematiğinin temelleri Babil'lilerin matematik bilgisine dayanmaktadır. İlk yazılı kayıtlarında geometrik bilgilere yer verilmektedir. Eski Mısırlılar ve

Babil’ler çeşitli alan formüllerini biliyorlardı. İ.Ö. 3. Binyıl sonlarından kalma kil tabletlerde, bir dik üçgende hipotenüsün karesinin dik kenarlarının kareleri toplamına eşit olduğunu belirleyen ve günümüzde “Pythagoras teoremi” olarak adlandırılan teoreme ilişkin bilgileri ulaşılmıştır.”(Ana Britannica,1988;385).

Bu araştırmanın amacı, seramik tarihinde önemli bir yere sahip olan ve yaşadığımız coğrafyada ortaya çıkmış, büyük bir hayranlık kazandıran seramik formların seramik çamur üzerinde uygulanan teknik özelliklerinin araştırılması ve yapılan uygulamalarla desteklenmesidir. Ülkemizdeki yaygın hammaddelerden olan seramik kilini ve bazı geometrik formları (yukarıda belirtilen iki anlamı kapsamında) birleştirerek, bu konuda seramik alanında çalışmak isteyen seramik sanatçıları için faydalı bir kaynak haline getirmeyi amaçlamaktadır.

Seramik sanatında görülen üç boyutlu geometrik formlardan, küp, silindir, küre ve dikdörtgen prizma ile sınırlandırılmış ve sadece bazı örnekler ele alınmıştır. Bu örnekler aracılığı ile Mezopotamya ve Anadolu’daki seramiğin tarihsel gelişimi kısaca örneklendirilerek aktarılmıştır. Yazarın kişisel üretimlerinde etkilendiği, kişisel estetik beğenisinde üç boyutlu geometrik formlardan çıkışlı en yalın seramikleri üreten olarak değerlendirdiği sanatçılar ile sınırlandırılmış ve Bodil Manz, Ben Arnup, Jin Eui Kim, Matthew Chambers, Jiwan Joo isimli seramik sanatçılarının ilgili örneklerine yer verilmiştir.

Kent yaşamında oldukça karşılaşılan, hatta çoğunlukla yaşamın içerisinde gelen, seramik çalışmalarda şehir yapılaşmasını sembolize etmek amacıyla, geometrik formların sanatta bir araç olarak kullanılmaya başlanması süreci araştırmada incelenmiştir.

Yaşantımızın her anında ve alanında geometri, geometrik öğelerle iç içe bulunmaktayız. Oturduğumuz sandalyeden kullandığımız çatal bıçağa kadar, temelinde yatan geometri bu kullanım eşyası formundan başka sanatsal biçimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iç içelik her alanda kendini gösterir. Altın oran, oram(t.d.k anlamı: bir buğday çeşidi) birçok özelliklerinin de türetilbildiği sayıları içeren bazı temel ilişkileri de ortaya çıkarmaktadır. Altın oranın ortaya çıktığı en temel ve belki de en şaşırtıcı yerler sayılar dizilerin özelliklerini içerir. Bu sayısal diziler, iyi tanımlanmış bir Algoritma ile üretilen sıralı sayılar kümesi olarak bilinir. Bir sayı dizisi üretmenin en kolay yöntemi, bir veya iki çekirdek değerine uygun bir yenileme bağlantısı kullanmaktır.(Dunlap,2011;9) Bu sayısal dizilim, doğadaki çiçek, insan, kemik vb. bütün formlarda izlenebilmektedir.(URL-25)

Seramik Tanımı ve Tarihçesi

Arcasoy’a göre seramik; “Organik olmayan malzemelerin oluşturduğu biçimlerin, çeşitli yöntemleri kullanarak şekil verildikten sonra, sırlanarak veya sırlanmayarak sertleşip dayanıklılık kazanana kadar pişirilmesi bilimi ve teknolojisidir”(Arcasoy, 1983;1).

Pişirilmeden kullanılan şekillendirilmiş toprak eşyalar da bulunmaktadır. (Fındık,2017) “Pişmiş toprak” olarak genellenen seramiğin tanımı gereği ateşle olan ilişkisi ilk koşul olarak karşımıza çıkmaktadır. Seramiğin geçmişi ve gelişimi süresince, seramik üretimi de teknolojisi de sürekli olarak değişime uğramaktadır. Günlük yaşantımızda kullandığımız seramik kapların üretim biçimleri ve teknikleri, günlük ihtiyaçlara cevap verecek biçimde yeniden biçimlenirken, seramik sanatı yavaş ama sürekli bir gelişim süreci içinde var olmuştur(Şahbaz, 2006;4).

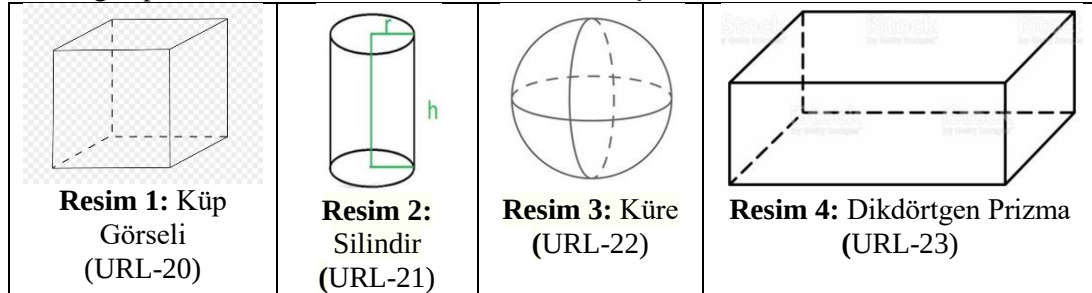
Geometrinin Tanımı, Tarihçesi ve Bazı Üç Boyutlu Geometrik Formlar

“Geometri (yunanca ge: yer ve metron, ölçme), Uzayın ve uzaydaki cisimlerin özelliklerini konu edinen bir matematik dalıdır”(Ana Britanica, 1988;384

Matematik ve geometri, insanlığın ve uygarlıkların başından beri hayatlarında olan bir kavram olmuştur. Aşağıdaki açıklamada da anlatıldığı gibi:

“Matematiğin en eski dallarından biri olan geometri eski Mısır ve Mezopotamya ya dayanan pratik problemlere dayalı olarak ortaya çıkmış. Geometrinin düzlemsel şekillerin ya da üç boyutlu nesnelerin incelenmesi ile sınırlı olmadığı, en soyut kavramların bile geometrik ilişkiler biçiminde ele alınabileceği anlaşılmıştır. Böylece geometrinin çeşitli alt dalları ortaya çıkmıştır. İ.Ö.1.bin yılda Yunanlılar tarafından bir bilime dönüştürülmeye başlanmıştır.”(Doğan,1993;25)

Geometri ve matematik alanın da veya yaşadığımız çevrede birçok geometrik şekil ve form olduğunu, bunların birçoğunu her gün yaşantımızda gördüğümüzü biliyoruz. Seramik alanında biz bunları; küp, silindir, dikdörtgen prizma ve küre olan şekiller olarak kullanmaktayız. Bu çalışmada anlatılan formlar, bazı sanatçılardan örnekler küp, silindir, dikdörtgen prizma ve küre formları ile sınırlandırılmıştır.



Küp; üç boyutlu, alanları birbirine eşit altı karenin dik açılarla birleşmesinden oluşan 6 yüzlü bir geometrik şekildir. Düzgün altı yüzlü, (Regularhexahedron) olarak da anılır. Küpün en önemli özelliği tüm yüzeylerinin kare olmasıdır.(URL:6)

Silindir; O şeklinde bir katıdır ki onun yan yüzeyi bir eğri yüzeydir. Bu şekilde olan katı herhangi bir yatay düzeyde yuvarlanabilir. İşte bunun içindir ki ona silindir denmiştir. Silindirde karşılıklı tabanlar paralel ve eşittir (Atatürk,1937;43).

Küre; uzayda, sabit bir noktadan eşit uzaklıktaki noktaların meydana getirdiği içi boş veya dolu geometrik şekildir. Kürenin girişi, küre yüzeyi üzerindeki iki noktayı birleştiren doğrudur.

Dikdörtgen prizma; tüm yüzeylerinin dikdörtgen olduğu ve bu yüzlerin birbirlerine dik olarak yerleştiği 3 boyutlu bir prizmadır. Bu prizmanın 6 tane yüzü, 4 tane yan yüzü, 2 tane taban yüzü, 8 tane köşesi, 4 tane yan ayrıtı, 8 tane taban ayrıtı bulunmaktadır. Yanal ve taban yüzlerin hepsi dikdörtgendir. (URL:6)

Seramik Sanatında Görülen Üç Boyutlu Geometrik Formlardan Bazı Örnekler

Sanat, en genel tanımıyla bir çeşit form verme işidir.(Doğan,1992;168) Sadece plastik sanatlar değil; fonetik ve ritmik sanatlar da kendi boyutları içinde; duyulan, işitilen ve görülen formları kullanırlar. O halde hangi alanda olursa olsun, sanat eseri biçimi yoluyla somutlaşmadıkça bir tasarı olmaktan öteye gidememiştir. Doğada birçok form bulunmaktadır. İnsanoğlu üretirken öncelikle doğayı taklit etmiştir. Deniz kabuklarında olduğu gibi, bu formların bir kısmı oldukça düzgün ve geometrik biçim kurgusu göstermekle birlikte, hepsi doğal olduğundan, sanat formu sayılmazlar. Evrensel uyum ve estetik kaygıları olan bir sisteme bağlı olduğu anlaşılmıştır. Altın Oran iki eşit parçaya bölünmüş çizgide; küçük kısmın büyük kısma olan orantısı, büyük kısmının bütününe oranına eşit olmasına denir. Altın oran hem iki hem de üç boyutta birçok geometrik formun boyutlarında önemli rol

oyunar.(Tansuğ,1922,255) Altın oranın kaynağı doğada olmasıdır. Doğada birçok bitkinin yaprak dizilimlerinde ve gelişimlerinde, hayvanların ve insanların anatomik yapısında karşımıza çıkmaktadır.(URL:19) Plastik sanatlar, doğadan elde edilen maddeye form-biçim-şekil veren, yani maddeyi oyan, kesen, bükten, katlayan, dokusunu ve rengini değiştiren sanatlardır.(Doğan,1993;168)

İlk geometrik örnekler Anadolu Bölgesi'nde Mezolitik ve Proto-Neolitik dönemlere ilişkin mağara duvarlarındaki betimlemeler, doğalcı biçim ve geometrik bezemeli taşınabilir sanat yapıtlarında görülmektedir.(Hacılar Can Hasan külliyesi). Simgesel ve geometrik sanattan doğan geometrik bezeli çanak çömlek ve yapılarda konut içi duvarlarda alçı üzerine kırmızı boyalı basit geometrik bezemelere rastlanılmıştır.(Mellaart,1988;71-73)

Doğu Akdeniz'de tarım uygarlıklarının gelişmesi ile birlikte, prehistorik çağda belirli bir şemaya göre düzenlenmeyen figürler bir geometrik çerçeve içine yerleştirilmişlerdir. Kompozisyon, simetri ve ritim gibi soyut kavramlar sanatta uygulanmaya başlanmıştır.(Mutlu,1982, s8)

Anadolu Türk süsleme sanatlarında geometrik biçimlerle yapılan çalışmaları, kendi içinde birçok grupta inceleme olanağı vardır. Bunların Asya kaynaklı motifler ve Anadolu kaynaklı motifler olarak iki temel kaynağa dayandığı görülür. Anadolu kaynaklı olanları Hitit Uygarlığına dayanır. Geometrik motiflerin sistemli bir biçimde düzenlenmesiyle çeşitli biçimler ortaya çıkmıştır. Anadolu'da görülen geometrik motiflerin, özellikle soyluluğa ve geometrik güzelliğinin üstünlüğü ile önemle üstünde durulması gerekenlerdir.(Seçkinöz, 1986;202)

Neolitik dönem seramiğin gelişmesi sebebiyle, “erken” ve “geç” olarak iki bölümde incelenmektedir. Anadolu'nun güney bölgesinde konya ovasında bulunan Çatalhöyük, Erken Neolitik Çağ yerleşimlerinden en önemlisi olarak bilinmektedir.(Sevin, 2003, s.48) Çatalhöyük'te bulunan çanak çömleklerin, genellikle kahverengi, siyah ve kırmızı tonlarda olduğu, oval şekil yapısına sahip seramiklere basit geometrik motiflerle süslemeler yapıldığı görülmüştür.(Sevin, 2003;20-21)



Resim 5: Geometrik Motifli Kap

(URL-24)

“Çatal Höyük 'de buluntular arasında pişmiş kilden damga mühürler de yer almaktadır. Mühürler dairesel, oval ve yonca yaprağı biçimlidir. Mühürlerin üzerine geometrik motifler kazınmıştır.”(Sinemoğlu,1984;291-292)



Resim 6: Çatal Höyük 'de bulunan Geometri Mühür Örneği
(URL-7)

Tunç çağın da çanak-çömlekler, madeni kapların artmış olmasından dolayı basit formlarda üretilmiştir. Bulunan örneklerde elle yapılmış seramikler daima geometrik olup, tek renge sahip ve boya süslemeli kaplarda, kırmızı veya açık yüzeylere koyu renkli süslü motifler uygulandığı görülmüştür. Form olarak da geometrik kabartmalı geniş karınlı çanak-çömlekler, emzikli çaydanlıklar, çift kulplu vazolar, insan yüzü testiler, fincanlar ve tek kulplu kâseler yapılmıştır.(Anadolu Medeniyetleri Müzesi Kataloğu;61)

“Erken Tunç Çağı sanatını temsil eden bölgede ilk plastik biçimlerin başladığını gösteren mermer idollerdir. Geometrik bir görünümün ağır bastığı bu tür idollerde vücudun belden aşağı kısmı yarım daire biçiminde gösterilmiş, baş ve boyun ise birleştirilerek silindire benzetilmiştir. Ancak, idol biçimi dengeli olup, genellikle üsluplaştırılmış üçgen bir baş, uzun bir boyun ile basit ve geometrik bir gövdeden oluşmaktadır”(Sinemoğlu,1984;299-300)



Resim 7: Güde Heykeli Örneği
(URL- 8)

Özellikle Mezopotamya sanatında geometrik modellere dayanan heykellerin stilizasyonlarındaki mükemmellik tartışılmazdır. Mezopotamyalı heykeltıraşların ustalığı, en ince ayrıntılarına dek gerçekleştirdikleri heykellerin, geometrik formlara dayanmasından gelir.(Doğan,1993;136).Resim 7 örneğinde tek büyük bir taş kütleli bir taş kütleli geometrik verilerle yontulduğu görülmektedir.

Erken Dönem Minos Seramiklerinde daha çok üçgenler, eğik çizgiler, spiral şekiller ve balık kılıcı betimlemeleri görülmektedir. Orta dönem Minos seramiklerinde bunların yanında kuş, balık ve çiçek motifleri gibi desenlere yer verilmiştir. Geç Minos çağında ise, betimlemeler çok daha fazla kullanılmaya başlanmıştır. Formların üzerine tekerlekler, helezonlar ve çemberler şeklindeki desenler geliştirilmiştir. Minos seramiğinde bazı kapların zeminleri siyah renklidir. Bu formların üzerinde hayvan desenleri, renkli çizgisel motifler bazen de bitkisel formlar yer alır. Miken Sanatı Minos'tan farklı yeni bir kültür olarak gelişir.(Turanî,1992;133)

Heykel sanatı, insanın, eşyayı üç boyutlu olarak görme ihtiyacından doğmaktadır, figürü üç boyutlu olarak tasvir etme gibi estetik bir problemi beraberinde getirmiştir. Resim, doğadaki üç boyutlu obje, ancak bir yanından, sabit bir pozuyla çözülebilmektedir. Eski Mısır resmi ve bazı modern akımlar (Kübizm, Sürrealizm) dışında, resim, eşyanın bir bakış noktasına göre yapılan çizimi, ışık ve renk yardımıyla ortaya konan tasviridir. Varlıkları, bütün yönleri ile üç boyutlu olarak gösterebilmek için, bir plastik malzeme bloğu ya da yığınının her yönden işlenerek şekillendirilmesi gerekir. Bu yapılabilirse, çizgi sanatlarında mümkün olmayan bir ifade gücüne erişilir. Bir insanın veya herhangi bir hayvanın hacimli olarak yapılmış tasvirine “heykel” diyoruz. Heykelin malzemesi; ahşap, bronz, alçı, pişmiş toprak, taşın çeşitli türleri ve cam, demir, fildişi ve kemiktir. Kullanım yerine göre, bu malzemelerin herhangi biri tercih edildiği gibi, aynı heykel için birden fazla malzeme de kullanılmıştır.(Mülayim, 1994;61)

Seramik Sanatında Geometrik Formları Kullanan Bazı Sanatçılar

Geometrik etkiler, Bodil Manz, Ben Arnup, Jin Eui Kim, Matthew Chambers, Jiwan joo, Hea-Sin RO, Joan Serra- Carbones, Yuriy Musatov gibi seramik sanatçıları tarafından kullanılmaktadır. Sayılan sanatçılardan bu çalışmada sadece Bodil Manz, Ben Arnup, Jin Eui Kim, Matthew Chambers, Jiwan joo sanatçılarının üretimlerine yer verilmiştir. Bu çalışma, yazarın kişisel üretimlerinde etkilendiği, kişisel estetik beğenisinde üç boyutlu geometrik formlardan çıkışlı en yalın seramikleri üreten olarak değerlendirdiği sanatçılar ile sınırlandırılmıştır.

Bodil Manz; Rus Süprematizmini çağrıştıran bir tarzda cesur, geometrik soyutlamalarla sabitlemiş, ayırt edici silindirik formlar yaratmak için ultra ince, yarı saydam yumurta kabuğu porselenini baskın kullanımıyla tanınan bir seramik sanatçısıdır. Bodil Manz 1943'te Kopenhag'da doğdu. 1961'de Manz, Kopenhag'daki Sanat ve El Sanatları Okulu'nda, Meksika'da Escuelode Disenoy Artesanias'ta (1966) ve ayrıca California Berkeley'deki Üniversitede seramik okudu. Manz, 1967 yılında Horve'da yaşadığı ve halen çalışmakta olduğu bir stüdyo kurmuştur.(URL:1) Başlangıçta faydacı işler yaratan Manz, 1990'larda odağını deneysel formların yaratılmasına kaydirdi. Manz, kaplarının içini ve dışını süsleyen geometrik tasarımlara gelince, her bir kompozisyonu kâğıt üzerine çiziyor, transferler haline getiriliyor ve porselenin yüzeyine uygulanıyor. Bu geometrik desenler, kalın, sıkı bir şekilde oluşturulmuş renk alanlarından oluşur. Ortaya çıkan formlar, silindirin çok boyutluluğunun harika bir keşfidir. Formun iç ve dış yönlerine, uygulanan geometrilere ve ışığın opak ve yarı saydam öğelere etki etme biçimine yönelik dikkati ve bu özelliklerin her birini ayrı ayrı geliştirir, Boyut, doku ve tasarım açısından farklılık gösterebilir de, her biri aynı teknik ustalıklarla yürütülür, zayıf bir incelik, aynı zamanda her açıdan gözlemlenebilen dengeli ve uyumlu tasarım öğeleri ile karakterize edilir.(URL:1) (Resim-8., Resim-9)



Resim 8:Bodil Manz,Cylinder , "Autumn", 2017
(URL- 9)



Resim 9:BodilManzCylinder, "Blue", 2018
(URL-10)

Danimarkalı ünlü sanatçı Bodil Manz, tekniği ve üzerinde çalışması zor olan porselen çamuru ile eserlerini üretmektedir. Kullanmış olduğu ince, siyah çizgiler ve ana renk blokları formun yüzeyinde farklı algı ve geometrik unsurların oluşmasını sağlamaktadır. Eserleri, müzelerde en değerli koleksiyonlar arasında yer almaktadır. Sanatçı, çalışmalarında modernist mimariden ilham alsa da Mondrian ve Malevich gibi ünlü ressamların eserlerinden de faydalanmıştır. Tasarımlarında formun iç ve dış yüzeyi arasındaki uyumu ön plana çıkarmayı amaçlamaktadır (Yüksel, Makale,2018).

Ben Arnup; seramiğe ilgisi evde başladı. Ebeveyn olarak bir heykeltıraş ve bir çömlekçi ile seramik becerilerini ve teknolojisini öğrenerek büyüdü. Aslen peyzaj mimarı olarak eğitim alan Ben, 1984 yılına kadar endüstride çalıştı ve tasarım sürecinden büyük ölçüde etkilenecek çömlek yapmaya geri döndü. Daha önce RossMoor'da ve Holtby, Yorkshire yakınlarında babasıyla birlikte çalışırken, şimdi Newyork'ta yaşıyor ve çalışıyor. Bir çömlekçi olarak kariyerinin başlangıcından beri, Ben'in taşları her zaman trompel'oeil yanılsamalarıyla yüzeylendi. İlk on beş yıl boyunca yaptığı iş, bir yağ azaltma fırınında yüksek fırınlanmış bir

SERAMİK SANATINDA GÖRÜLEN BAZI ÜÇ BOYUTLU GEOMETRİK FORMLAR

taş eşyaydı. Şimdi ise daha temiz, daha parlak renkler elde etmek için bir elektrikli fırında oksitlenmiş bir taş eşyaya ateş ediyor. Çizilmiş yanılısama, temel kildeki renkli ritim ile tamamlanmaktadır. İzleyici, zayıf yanılısamanın ve önerilen ile somut olan arasındaki çelişkinin çok iyi farkında olacaktır.(URL:2) (Resim-10)



Resim 10: Ben Arnup, Seramik Çalışmasına Örnek
(URL-11)

Matthew Chambers, İngiltere kıyılarının hemen dışındaki Wight Adası'nda yaşayan bir İngiliz seramik sanatçısıdır. Chambers, Kraliyet Sanat Koleji'nde seramik okudu ve 2004 yılında mezun oldu. Çalışmaları geometrik ve konstrüktivist sanat sevgisinden doğdu ve toprak tonlu seramikler yapmıştır. Her parça, tek bir form içinde birçok dairesel bölümü katmanlayarak yapılan, şekil ve formun soyut bir keşfidir. Bu formlar serbest duran ve üç boyutlu veya duvara monte kabartma heykellerdir. Odaların kullandığı katmanlama tekniği, teknolojik lenslerin yanı sıra doğal formları da andırıyor.(URL:3) (Resim-11.,Resim-12)



Resim 11: Matthew Chambers ,Eclipse Cream 17cm
(URL-12)



Resim 12: Matthew Chambers, Orange Twist, 22 Cm
(URL-13)

Jin Eui Kim, uluslararası üne sahip bir seramik sanatçısıdır. Aslen Güney Kore'den, şimdi ailesiyle birlikte İngiltere'nin Cardiff kentinde yaşamaktadır. Cardiff Sanat ve Tasarım Okulu'ndayken Jin Eui, ton bantlarının üç boyutlu yüzeylere uygulanmasının yanıltıcı etkilerini inceledi. Seramik alanında yüksek lisans ve doktora derecesi ile mezun oldu. Daha sonra Cardiff'teki Fireworks Clay Studios'ta Lisansüstü Yurduna kabul edildi ve tam zamanlı üye olmaya devam ediyor. Ulusal Cam Merkezi, Bluecoat Sergi Merkezi İngiltere'de. Yurtiçinde Ceramic Art London, Art in Clay, Art in Action, Oxford CeramicsFair ve uluslararası Oldenburg Ceramics Fair, Almanya'da AAF ve Fransa'da Art Elysees gibi fuarlara katılmaktadır. Özellikle Saatchi Gallery'de Ruthin Craft Center ile Collect 2015'te yer aldı. Endüstri ve sanatsal tanınırlık, 2013'teki İngiliz Seramik Bienali'nde AWARD sergisi, Kore'deki Gyeonggi Uluslararası Seramik Bienali için hot rookies özel sergisi için seçim yapılmasına yol açtı. Ton gradyanını, bant genişliğini ve bantlar arasındaki aralığı kullanarak ton efektleri ve uzamsal yanılsamalar ile keşif yapmak, Jin Eui'nin hem görsel hem de entelektüel olarak zorlu işlerle sonuçlanan tutkusudur.(URL:4) (Resim-13., Resim-14)



Resim 13:JinEui Kim, Geometrik Form Örneği
(URL-14)



Resim 14:JinEui Kim, Geometrik Form Örneği
(URL-15)

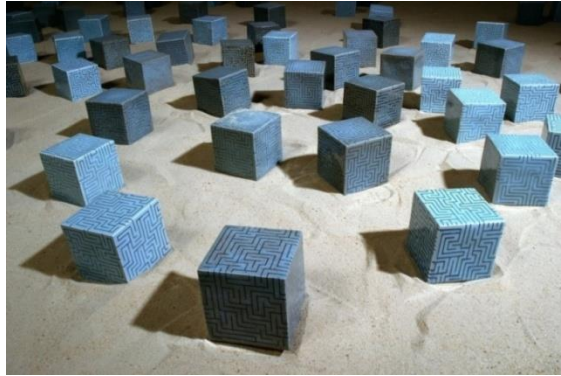
Jıvan JOO; Birlabirte her zaman girişler ve çıkışlar vardır, ancak biri içerideki bir çıkış yolu bulmak için panikler. Merkezden, başlangıçta bir labirentten çıkış yolu bulması daha da zor. Çoğu zaman, sorunlu bir şekilde bir şey için kullanılır. Bunu simgelemek için yüz sekiz seramik küpün kenarlarına oyulmuş kendi labirentlerini yaptığını belirtmektedir. Bir yıldır bu küpleri yapmakta, oynamakta, kurutmakta, sırlamakta ve pişirmektedir. Süreç Jıvon joo için bir derin düşünme gibi, faaliyetlerine dalmasına neden oluyordu. İşine bu şekilde yoğunlaşmak arınmış hissettiriyormuş. Geçmişin izlerini ve anılarını içinde barındırmak istediğini ve yaşadığımız ve soluduğumuz bu anı küplerine koymak istemiştir. Taş kuleler Kore'nin her

SERAMİK SANATINDA GÖRÜLEN BAZI ÜÇ BOYUTLU GEOMETRİK FORMLAR

yerinde, burada, Virginia'da, yığılmış ve dilekleriyle dolu bir taş kule inşa etmek istemiş. Bunu Kore için garip ve uzak bir yer olan Virginia Beach'te yapmış. Jıvon joo için de bir uzlaşma anlamı taşıyordu. Taş kulesini inşa ederken bu yeni yerin tuhaflığına dair anılarını hatırlamaya çalışmıştır.(URL:5) (Resim-15.,Resim-16)



Resim 15:Jıvan JOO, “ Labirent Temalı” Küp Biçimli Seramik
(URL-16)



Resim 16: Jıvan JOO, Küp Biçimli Seramik Örneklerinin Birlikte Kullanılması, URL 17
(URL-17)

SONUÇ

Seramik sanatına genel anlamda baktığımızda gördüğümüz formların birçoğunun geometrik şekiller ile oluşturulduğu söylenebilir. Çömlekçi çarkında (tornada çekilen) şekillendirilen vazoların temelinde silindir formunu görmek mümkündür. Başka bir değişle seramik sanatı doğadan alınan ilham ve bilgi ile estetik görüşün, sanatsal bakış açının birleşimidir denilebilir. Seramik sanatı ile geometri her zaman iç içe olan bir kavram olmuştur. Seramik üretirken simetrik form üretimi hesaplama, titizlik ve el becerisi gerekmektedir, asimetrik formlara göre ancak simetrik algısı yüksek bireyler tarafından üretildiğinin düşünülmesi nedeni ile bu çalışma konusu araştırılmıştır.

İnsanlık, toprağı hayatını sürdürmek için en temel malzeme olarak görmüştür. Toprağı işleyerek ondan beslenmeyi, barınak yaparak kendini korumayı ve günlük kullanım eşyaları üretmek temel ihtiyaçlarını gidermeyi öğrenmiştir. Medeniyetlerin birbirleri ile olan etkileşimleri, ihtiyaçların çoğalması- değişmesi nedeni ile seramik formlarda ürün farklılığı oluşmuş ve kültürler ile gelişerek çeşitli tekniklerle süslenmiştir.

Günümüz teknolojisi ile gelişen teknikler seramiğı çok farklı boyuta taşısa da geçmişten gelen temel üretim tekniğı aynı kalmıştır. Sanatçı toprağı kendi yaşadığı coğrafyaya uygun bir biçimde ve kendi kültürlerine göre kendilerine has teknik ve yöntemlerle şekillendirmişler ve bazılarını bezemişlerdir. Anadolu Uygarlıklarının günümüz Türkiye sanatına verdikleri katkı büyük önem taşımaktadır.

Seramik Sanatının bugünün modern görüntüsüne erişmesi ise günümüz teknolojisi ve gelişen teknikler ve modern seramik sanatçıları tarafından gerçekleştirilmektedir. Çalışmada ele alınan; Bodil Manz, Ben Arnup, Jin Eui Kim, Matthew Chambers, Jiwan joo isimli sanatçılar, seramikleriyle pişmiş toprak malzemeyi özgün bir biçimde yorumlamıştır. Bu yorumlama eserin özünü yansıtmaktadır. Yani eserin beslendiğı kültürü öne çıkarır. Bir şeyi anlatmanın bazen en iyi yolu malzemeyi bir sanat eserine dönüştürmektir. Köklü bir tarihi anlatabilmenin en iyi yolu ise; o uygarlıkların üzerinde kurulduğu, en kadim materyal ve sanat malzemesi olan toprakla dolayısıyla kille yoğurmaktır.

KAYNAKÇA

- Arcasoy A. (1983) Seramik Teknolojisi Ankara: Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Anasanat Dalı Yayınları No:2
- Ana Britanica, (1988) C.IX. Ana Yayıncılık A.Ş. ve Encyclopedia BritannicaInc, İstanbul,
- Anadolu Medeniyetleri Müzesi Kataloğı Ankara: Dönmez Ofset Müze Eserleri Turistik Yayınları
- Fındık O. (2017). Pişmemiş Toprak Malzeme İle form Üretimi ve Bir Uygulama, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)
- Mutlu B. (1982) Batı Sanatında Biçimleme ve Doğu Akdeniz, İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, No.58
- Şahbaz H.(2006) Modern Seramik Sanatında Minimalizm, Eskişehir: Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Ana Sanat Dalı
- Seçkinöz M.(1986) Süsleme Resmi ve Sanatları Tarihi, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
- Mustafa Kemal Atatürk, (1937)Geometri, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,
- Mülayim S.(1994) Sanata Giriş, İstanbul: Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayınları,
- Veli S.(2003) Anadolu Arkeolojisi, İstanbul: 3. Baskı, Der Yayınları,
- Turanî, A. (1992) Dünya Sanat Tarihi, İstanbul: Remzi Kitapevi,
- Mellaart J.(1988) Çev: Bilgi Altınok, Yakın Doğu'nun En Eski Uygarlıkları, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları
- Seramik Tanıtım Komitesi (2003) Türkiye'de Seramik Toprakla Ateşin Öyküsü, İstanbul: Grup 7 İletişim Hizmetleri

Doğan A. (1993) Geometrik Formlardan Sanatsal Formlara Geçiş, İstanbul: Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uygulamalı Sanatlar Dalı Seramik- Cam Anasanat Dalı

Yüksel İ. (2018) Seramik Yüzeylerde Geometrik Unsurların Kullanımı Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 11(59), 11-59.

Richard A.Dunlap, TÜBİTAK Yayınları, Altın Oran ve Fibonacci Sayıları,2011, s.9

Sezer Tansuğ, Resim Sanatının Tarihi, Remzi Titapevi, İstanbul,1922, s.255

Elektronik Kaynaklar

URL-1,

<https://www.oxfordceramics.com/artists/52bodilmanz/overview/>(ErişimTarii:14.07.2021)

URL-2, <https://www.contemporaryceramics.uk/makers/ben-arnup/>(ErişimTarihi: 14.07.2021)

URL-3,<https://www.designboom.com/design/matthewchambers/>(ErişimTarihi:14.07.2021)

URL- 4,<https://www.jiwanjoo.com/gallery.html> (Erişim Tarihi: 14.07.2021)

URL- 5, <https://www.jineuikim.co.uk/biography> (Erişim Tarihi: 14.07.2021)

URL-6,<https://www.sabah.com.tr/egitim/dikdortgen-prizmanin-hacmi-nasil-bulunur-formulu-nedir-dikdortgen-prizmanin-hacmi-nasil-hesaplanir-e1-5567199> (Erişim Tarihi: 26.08.2021)

URL-7,<https://gunce.marsyas.gen.tr/?tag=catalhoyuk> (Erişim Tarihi:14.07.2021).

URL-8, <https://www.tarihlisanat.com/mezopotamya/> (Erişim Tarihi 14.07.2021).

URL-9,<https://www.artsy.net/artwork/bodil-manz-cylinder-no-4-autumn>(ErişimTarihi: 13.07.2021).

URL-10,<https://www.artsy.net/artwork/bodil-manz-cylinder-no-4-autumn>ErişimTarihi:13.07.2021).

URL-

11,<https://www.contemporaryceramics.uk/product/hexagonalcube/>(ErişimTarihi:14.07.2021).

URL-12, <https://www.matthewchambers.net/copy-of-portfolio-2019?lightbox=dataItem-k5fvdcxv> (Erişim Tarihi: 14.07.2021).

URL-13,<https://www.matthewchambers.net/copy-of-portfolio-2019?lightbox=dataItem-k5fvdcxv> (Erişim Tarihi: 14.07.2021).

URL-14,<https://www.jineuikim.co.uk/copy-2-of-opject-lower-form> (ErişimTarihi:14.07.2021).

URL-15,<https://www.jineuikim.co.uk/copy-2-of-opject-lower-form> (Erişim Tarihi: 14.07.2021).

URL-16,<https://www.jiwanjoo.com/gallery.html> (Erişim Tarihi: 14.07.2021).

URL-17,<https://www.jiwanjoo.com/gallery.html> (Erişim Tarihi: 14.07.2021).

URL-18,<https://www.pngwing.com/tr/free-png-nqyfh> (Erişim Tarihi: 06.10.2020)

SERAMİK SANATINDA GÖRÜLEN BAZI ÜÇ BOYUTLU GEOMETRİK FORMLAR

- URL-19,<https://www.aklingolgesi.com/altin-oran-nedir-dogada-ve-sanatta-altin-orannin-izleri/>(Erişim Tarihi: 24.08.2021)
- URL-20,<https://pixers.com.tr/duvar-resimleri/beyaz-kup-198983142> Erişim Tarihi: 27.08.2021)
- URL-21,<https://www.milliyet.com.tr/egitim/silindir-hacim-hesaplama-nasil-yapilir-en-kolay-silindir-hacmi-nasil-hesaplanir-6423971> Erişim Tarihi: 27.08.2021)
- URL-22,<https://www.shutterstock.com/tr/image-vector/volume-geometric-shapes-sphere-cone-cylinder-468959723> Erişim Tarihi: 27.08.2021)
- URL-23,<https://www.istockphoto.com/tr/vekt%C3%B6r/dikd%C3%B6rtgen-prizma-anahat-simgesi-gm1255410803-367262893> (Erişim Tarihi: 27.08.2021)
- URL-24. <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/using-geometric-components-on-ceramic-surfaces.pdf> (Erişim Tarihi: 27.08.2021)
- URL-25, <http://www.aoder.org.tr/tr/altin-oran/36.aspx> (Erişim Tarihi:27.08.2021)

Başak ÖZDEMİR UYSAL¹**ÖDEMİŞ İPEĞİ VE KAFTANIN DİJİTAL ORTAMDA BULUŞTURULMASI****Özet**

Somut olmayan kültürel miraslar arasında yer alan geleneksel dokumalar ve bu dokumalardan elde edilen geleneksel giysiler birer nesne olmanın ötesindedir. Geleneksel dokumalar ve giyim-kuşam biçimleri, toplumları toplum yapan en önemli özelliklerden gelenek ve göreneklerin, en iyi biçimde yansıtılmasında önemli bir unsurdur. Aynı zamanda, üretildiği ve kullanıldığı dönemin sanat anlayışını da yansıtarak yapılan birçok araştırmaya konu olma özelliğini de taşımaktadır.

Dünyada olduğu gibi ülkemizde de kaybolmaya yüz tutmuş birçok kültürel miras bulunmaktadır. Anadolu'da kültürel değerler arasında yer alan geleneksel dokumacılık ve geleneksel giyim kültürünün günümüzde azalmasının en önemli sebeplerinin; değişen yaşam biçimi, gelişen teknoloji, hammadde üretiminin azalması ya da üretimin yapılamıyor olması, ihtiyaç ve gereksinimlerin değişmesi gibi birçok etken olduğu bilinen bir gerçektir.

Günümüzde varlığını sürdürememiş ancak etkin oldukları dönemlerde yüksek değere sahip birer sanat eseri niteliğinde olan dokumalar ve bu dokumalardan hazırlanan, giyim-kuşam özellikleri taşıyan kültürel miras nesnelerinin geçmişten günümüze yok oluşlarını durdurmak, yeniden canlandırmak veya sürdürülebilirliğini sağlamak adına gerek yerel yönetimler gerekse özel ve kamu kuruluşlarının yaptıkları faaliyetler göz ardı edilmemelidir. Akademik çalışmaların yanı sıra bireysel ya da kurumsal olarak yürütülen üretim odaklı projeler, sanatsal bakış açılarıyla kaybolmaya yüz tutmuş pek çok geleneksel dokuma ve giyim kuşam kültürünü günümüze ve gelecek kuşaklara taşımak için özveriyle faaliyetlerini sürdürmektedir. Üretildikleri bölgenin ismiyle anılan geleneksel bez dokumalarından olan Ödemiş İpeği, günümüzde sayıları son derece azalmış olan dokuma tezgâhlarında el dokuması olarak Ödemiş'te üretilmektedir.

Bu çalışmada; Osmanlı saraylarında gücün, sosyal statünün sembolü olan kaftan ile her dönem varlığını sürdürmüş Ödemiş İpekli Dokumaları bir bütünlük içerisinde ele alınmıştır. Kaftanın güçlü formu, Anadolu'nun zarif ipeklisi ile bütünleştirilerek yok oluş sebebi olarak gösterilen günümüz teknolojik

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi, basakozdemir@gmail.com, Orcid: 0000-0003-4506-3710

ÖDEMİŞ İPEĞİ VE KAFTANIN DİJİTAL ORTAMDA BULUŞTURULMASI

gelişmesinden yararlanılarak, giyilebilir sanat anlayışı ile dijital ortamda yapılan “Dijital ile Varoluş- Existence with Digital” kapsül koleksiyon ile geleceğin diliyle sunulmaktadır.

Anahtar Kelime: Geleneksel Dokumalar, Ödemiş İpeği, Kaftan, Dijital Tasarım, Giyilebilir Sanat.

MEETING ÖDEMİS SILK AND CAFTAN IN DIGITAL ENVIRONMENT

Abstract

Traditional weavings, which are among the intangible cultural heritages, and the traditional clothes obtained from these weavings are beyond being objects. Traditional weavings and clothing styles are an important element in reflecting the traditions and customs, which are among the most important features that make societies society, in the best way. At the same time, it has the feature of being the subject of many researches, reflecting the artistic understanding of the period in which it was produced and used.

As in the world, there are many cultural heritages that are on the verge of disappearing in our country. The most important reasons for the decline of traditional weaving and traditional clothing culture, which are among the cultural values in Anatolia, are; It is a known fact that there are many factors such as changing life style, developing technology, decrease in raw material production or inability to produce, changes in needs and requirements.

In order to stop the disappearance of cultural wearable heritage objects made out of weavings from the past to the present and to revive or to ensure their sustainability, weavings which have not preserved their existence today but which had the quality of works of art with high value in their active periods and which had clothing features, the activities of local administrations, private and public institutions cannot be ignored. In addition to academic studies, individual or institutional production-oriented projects continue their activities devotedly to carry many traditional weaving and clothing cultures, which are about to disappear with artistic perspectives, to the present and future generations. Ödemiş Silk, which is one of the traditional cloth weavings named after the region where they are produced, is produced in Ödemiş as hand-woven on looms, which are rare today. In this study; The caftan, which is the symbol of power and social status in the Ottoman palaces, and Ödemiş Silk Weavings, which have continued their existence in every period, have been handled in integrity. The strong form of the caftan is integrated with the elegant silk of Anatolia and is presented in the language of the future with the capsule collection "Existence with Digital" made in digital environment with the understanding of wearable art, making use of today's technological development, which is shown as the cause of extinction.

Keywords: Traditional Weaving, Ödemiş Silk, Kaftan, Digital Design, Wearable Art.

GİRİŞ

Toplumsal kimliğin korunmasında ve sürdürülebilmesinde önemli yapı taşlarından biri de “kültürel değerler” dir. Ancak herkesin ifade ettiği gibi sürekli gelişim ve değişim içerisinde olan toplumların bir bakıma bu zorunlu değişimlerinden en büyük olumsuz payı yine kültürel değerler almaktadır. Zengin bir kültür yapısına sahip Anadolu toprakları, güncel dünyanın değişimi karşısında kısmen de olsa korunabilirliğini sürdürmektedir. Ülkemizde de kültürel değerler çatısı altındaki geleneksel dokuma ve geleneksel giyim-kuşam kültürü bu değişimlerden etkilenmektedir (Pamuk ve Eğri, 2020: 271).

Geleneksel kültürün ürünü olan dokumalar desen, motif, renk, kalite, yapı özellikleri ve kullanım alanları gibi çeşitli değerleri ile ön plana çıkarken bölgelere göre de farklılık göstermektedir. Halı, kilim gibi yöresel dokumalar, yaygı gibi kullanımının yanı sıra çoğu zaman

bulunduğu yörenin giyim-kuşamında da kullanılmaktadır. Ancak günümüzde geleneksel dokumaların çoğu hammadde temini, günün tüketim ihtiyacı, ilgili ustaların yetişmemesi gibi birçok sebepten işlevlerini yitirerek kullanımdan kalkmış, bazıları yok olmuş, bazıları da işlev değiştirerek varlıklarını sürdürmeyi başarmışlardır.

Konu ile ilgili birçok çalışmada, bu yok oluşlar ile ilgili benzer sonuçlar üzerinde durulmaktadır. Ancak gelecekte, bu sonuçların içerisine günümüze damga vuran pandeminin getirilerinin neler olabileceği ve etkileri ilerleyen zamanlarda daha net ortaya çıkacaktır. Çünkü pandeminin bütün dünyayı etkisi altına alması ile bireylerin öncelikleri, yaşam biçimleri, değerleri vb. birçok süreci değiştirdiği görülmektedir. Pandeminin ortaya çıkardığı dijital dünya kavramının gelecek için yeni bir dönüm noktası olduğu bilinen bir gerçektir. Dünya kültürünün oluşmasında güçlü bir etkiye sahip olan dijitalleşme doğru kullanıldığı takdirde bir yok oluşun değil yeniden bir başlangıcın göstergesi olacaktır.

Bu çalışmanın amacı; zahmetli ve hassas bir sürecin sonunda elde edilen zarif, ince, saf “Ödemiş İpeği”nin, onur giysisi olarak nitelendirilen “kaftan” formu ile bütünleştirmek ve dijital olarak hazırlanacak “Dijital ile Varoluş-Existence with Digital” isimli kapsül koleksiyon ile kültürel değerlerimizden Ödemiş ipeğinin ve saray kaftanlarının gündemde kalması ve sürdürebilirliğine katkı sağlanmasıdır. Başka bir ifade ile bu çalışma, kültürel değerlerimiz arasında yer alan, birer sanat eseri niteliğindeki Anadolu dokumaları ve giyim-kuşam özelliklerini, geleceğin dili olan dijital tasarım tekniklerini kullanarak gelecek nesillere aktarma ve değerlerimizi yaşatma açısından önem arz etmektedir.

Anadolu’nun Zarif Dokuması Ödemiş İpeği

Köklü bir dokumacılık geçmişine sahip olan Anadolu’nun birçok ilinde, bulunduğu yöreye ait geleneksel izler taşıyan dokumalar bulunmaktadır. Bu dokumalar toplumların, kullandıkları renk ve motifler ile kültürel kimlik özelliklerinin geçmişten günümüze aktarımını sağlayan önemli bir vasıta olma özelliği taşımaktadır (Yağan, 1978: 5). Bulundukları yöreye göre renk, motif, teknik ve hammaddelerinde farklılık ve benzerlikler gösteren dokumacılık varlığını sürdüren en önemli geleneklerden biridir. Dokumacılık, örtünmek gibi temel ihtiyaçları karşılamanın yanında insanların yaşadıkları mekânları süslemek, çeyiz hazırlamak ve maddi gelir elde etmek amacıyla sürdürülmeye devam edilmektedir (Yarmacı ve Başaran, 2019: 272).

Yöreye ait gelenekleri sürdürerek, içinde bulunulan iklim koşullarının elverdiği çevresel şartlar doğrultusunda elde edilen doğal liflerin kullanımı ile tarım ve hayvancılığın gelişimine dolaylı yoldan katkı sağlayan geleneksel bez dokumacılığı genellikle üretildikleri bölgenin ismiyle anılmaktadırlar. (Başaran, 2018: 22). Üretildiği bölgenin ismiyle anılan örneklerden biri de İzmir iline bağlı Ödemiş’te üretilen ipek dokumalardır. Ödemiş ilçesinde ipekli dokumacılığın hangi tarihte başladığıyla ilgili kesin bir bilgi olmamakla birlikte günümüzde az sayıda bulunan dokuma tezgâhlarında el dokuması üretimine devam edilmektedir (Önlü, 2010: 48).



Resim 1. İpek Böceği Kozası.

Yörede ipekli dokumacılığın geçmişinin Aydınoğulları zamanına kadar uzandığı bilinmektedir. Ödemiş ipeği, çözgü ve atkısında ipek iplik kullanılan veya çözgüde pamuk, atkıda bükümlü ipek kullanılarak dokunan yöresel bir bezdir. Peştamal, Pembezar, Çiğ Çarşafı, İdare Kumaşı, Bürdü gibi çeşitleri bez ayağı örgü kullanılarak dokunmuştur. Atkı ipliği olarak bükümlü ipek kullanılarak dokunan Pembezar bürümcük görünümüne sahiptir. Peştamal olarak dokunan yöresel bezler 90 cm eninde ve 160 cm boyunda dokunmaktadır. Peştamallar dokunurken çözgüde pamuk, atkıda ipek ipliği kullanılmakta ve çizgili olarak dokunmaktadır. Çarşaflik kumaş olarak dokunan Çiğ Çarşafı 37-40 cm eninde ve saf ipektir. 50 cm eninde ve saf ipek ile dokunan Ödemiş İpekli mendilleri ve Ödemiş keteni yöresel dokuma çeşitlerine verilebilecek diğer örneklerdir (Akpınarlı ve Çoban, 2021: 295).



Resim 2. Ödemiş İpeği Dokuma Tezgâhı (Değerli, 2013: 60).

Tarihi ve kültürel zenginlikleri açısından önemli bir yere sahip olan Ödemiş, Ödemiş İpeklileri adıyla anılan ipek dokumalarının yanı sıra iğne oyaları ve ipek dokumalara işlenen kanaviçeleri ile de bilinmektedir (Akpulat ve Üzümcü, 2020: 584).

Ödemiş'te Peştamal, Çiğ Çarşafı, Pembezar, İdare Kumaşı, Bürdü, Sehpa Örtüleri ve Mendiller, üretimleri gittikçe azalan yöre kumaşlarından bazılarıdır. Tüm bu kumaşların Ödemiş'de otomatik dokuma tezgâhlarında dokunduğu bilinmektedir. Eskiden sadece ipek ile dokunan geleneksel dokumalar günümüzde daha çok perde, eşarp, fular ve dekoratif amaçlı örtü olarak pamuk-ipek karışımı iplikler ile dokunmaktadır (Önlü, 2010: 50).

Teknolojik gelişmeler insanların yaşam koşullarının değişmesine olanak tanımış ve günümüzde el tezgâhları ile üretilen dokumaların geleneksel dokuma yöntemi ile üretimleri

azalmıştır. Hammadde ihtiyacının yeterli şekilde karşılanamaması ile daha hızlı temin edilebilen hammadde ihtiyacı doğmuştur. Bu hammaddeler ile dokunan bezlerin kalitelerinde farklılık yaşanmaya başlamış, kullanım alanlarında da farklılıklar olmuştur. Yaşam koşullarının değişmesi ile dokuma ustalarının sayısı zaman içerisinde azalmış, el dokuması tezgâhların yerine yarı otomatik ve tam otomatik tezgâhlarda üretim yapılmaya başlanmıştır (Önlü, 2010: 47).

Geçmişten günümüze değerli bir dokuma olan ipek, her dönemde seçkin sınıfın tercihi olmuştur. Tarihsel süreç incelendiğinde, ipekli dokumadan hazırlanan giysi örneklerinin oldukça fazla olduğu görülmektedir. Özellikle Osmanlı padişah ve saray giysilerinde en çok kullanılan kumaş çeşidi olduğu yapılan araştırmalarda da belirtilmektedir. İpek dokumalar üzerine yapılan her çalışmada, özellikle padişah kaftanlarına da bir gönderme yapılmaktadır.

Güçlü Bir Giysi Sembolü “Kaftan”

Giyim, bulunduğu toplumun inanç, kültür, yaşam tarzını üzerinde barındıran, diğer topluluklara görsel mesaj ileten bir araç olarak geleneksel toplumlarda kişinin içinde bulunduğu sosyal statü, estetik anlayışı ve işlevine ait özelliklerini yansıtmaktadır. Bu nedenle, giyim-kuşam geçmişe yönelik bilgilerin elde edilmesinde kültür mirasları içerisinde önemli bir faktördür. Özellikle geleneksel giyim özellikleri incelendiğinde giysilerin ve tamamlayıcıların aslında bir sembol görevinde olduğu görülmektedir. Geleneksel giyim, kumaşının dokunmasından giysi olarak ele alınmasına kadar, medeni durum, duygusal ifadeler, hayattan beklentiler vb. birçok duyguyu içeren sembolik ifadeleri üzerinde taşımaktadır.

Giyim, medeniyetlere göre farklılıklar sergilemektedir. Bir ulusun, bir halkın, bir yörenin hatta etnik bir grubun giyim- kuşamındaki farklılıklar ilk bakışta gözlemlenebilmektedir. Bu değişikliğin oluşmasının en önemli faktörleri, kişilerin yaşamlarını sürdürdükleri yörenin coğrafi konumu, iklimi, yaşam tarzları, sosyal yapıları, dini inançları, adetleri, kültürel, ahlaki ve estetik değerleridir. Ulusların sosyal ve kültürel yapılarını betimleyici öğelerin önemli parçalarından biri olan giyim kuşam, köklü bir tarihe sahip olan Osmanlı toplumunda da görsel iletişim aracı olarak toplumsal hiyerarşinin korunmasında büyük roller üstlenmiştir (Pamuk ve Akdağ, 2018: 397).

Tarihte birçok medeniyette olduğu gibi Osmanlı döneminde de giyim-kuşam önemli bir görsel iletişim dili olarak toplumsal hiyerarşinin korunmasındaki temel unsurlardan biri olmuştur. Saray mensuplarından devlet adamlarının kıyafetlerine ve meslek gruplarına kadar sınıf ve rütbelerine göre kumaş, biçim, renk ve aksesuarları belirlenmiştir (Koca ve Koç, 2013: 3). Hiyerarşinin etkin olduğu Osmanlı Döneminin en kıymetli dokumalarından hazırlanan padişah ve saray giysileri denilince ilk akla gelen giysilerden biri “Kaftan”dır. Kaftan, giysi biçimi itibarıyla önden açık, boyu uzun bir üst giysisidir. Kaftanlar geniş kesim, özelliğine göre kolları uzun veya kısa olabilmektedir. Entari adı verilen giysinin üstüne giyilen kaftan, Osmanlı kıyafetleri içerisinde önem verilen ve itibar gören bir giysidir. Macide Gönül (1968) çalışmasında kaftanı;

“Ekseriyetle padişahlar tarafından giyilen bu elbisenin muhtelif isimleri vardır. Bunların tıbyanı nafi denilen ve harpte zırhların üstüne giyilen içi pamukla doldurulmuş kalınca nevileri olduğu gibi giyenlerin derecelerine göre hasülhas, kuşluk, ala, bala, elvan gibi isimler alanları da vardır.

ÖDEMİŞ İPEĞİ VE KAFTANIN DİJİTAL ORTAMDA BULUŞTURULMASI

Kaftan padişahlar tarafından giyildiği gibi, vezirler, sadrazamlar ve diğer bazı yüksek saray ricali tarafından da giyilirdi” şeklinde tanımlamaktadır.

Arapça onur giysisi anlamına gelen ‘hilat’, Osmanlılar tarafından kaftan anlamında kullanılmış, onurlandırılan kişilere bu isim ile hediye edilmiştir (Atasoy vd., 2001).



Resim 3-4. II.Beyazıt ve Yavuz Sultan Selim Kaftanları.

Osmanlı giyim-kuşam örneklerinden biri olan ve padişahlar tarafından giyilen kaftanlar, yalnızca siyasi gücün değil; o dönemlerin ince zevkinin, Osmanlı sanatı ve yaratıcılığının da ne denli zengin olduğunun bir göstergesi olmuştur (Akay, 2005: 81). Günümüzde yurt içi ve yurt dışında çeşitli müzelerde ve koleksiyonlarda sergilenen ve korunan Osmanlı padişah kaftanları, ileri dokuma tekniği ve göz alıcı kumaş özellikleri ile ilgili pek çok araştırmaya konu olmuştur, kaftanlar kumaşı, motifi, formu ile tüm dünyanın hayranlığını uyandırırken çok sayıda sanatçı ve tasarımcı için de ilham kaynağı olmuştur.

Giyilebilir Sanat Anlayışında “T” Formu Kullanımı

Kültürel değerler içerisinde yer alan dokumanın tarihsel gelişimi incelendiğinde işlevselliğinin yanı sıra yüklendiği anlamın bugünden daha farklı olduğu görülmektedir. Çünkü başlangıçta bir ihtiyacı gidermek için üretilen dokuma, daha sonraki tarihsel süreçte dokuma yolu ile desenler yaratarak, sanatsal üretime uzanan bir yolu izlemiştir (Atalayer ve Gezicioglu, 2020: 142). Yerel veya geleneksel dokumalar ve dokumalardan hazırlanan giyim-kuşam çeşitleri sanat ve tasarım alanlarının yanı sıra özellikle de moda sektörü için besleyici unsurlardan biri olmuştur. Moda tasarımcıları geçmişte uzun bir süre sanatçı kimliği içerisinde kabul görmemişlerdir. Oysa ki modanın doğasını en iyi anlatan obje olan giysinin maddesel karakterden çıkartılıp kavramsal bir karaktere bürünmesi ve özellikle bedenle olan ilişkisinin daha açık bir şekilde anlamlandırılması giyilebilir sanat kavramı ile mümkün olmaktadır.

Giyilebilir sanat kavramı, 19.yy sonlarına doğru ortaya çıkan Haute Couture anlayışı ile giysiler bir sanat eseri olarak sunulmuş, dönemin modacıları Frederick Worth ve Paul Poiret tarafından yenilikçi düşünce, sanatsal giyim veya giyilebilir sanatı moda dünyası ile buluşturulmuştur. Ancak moda da “Giyilebilir Sanat” teriminin ilk olarak 1960’ların sonları 1970’lerin başında New York ve San Francisco’da ortaya çıktığı bilinmektedir. Giyilebilir sanat düşüncesiyle sanatçılar kendi kısıtlı çevreleri için giysi formları tasarlama amacıyla yola koyulmuşlardır. 20. yy sanatının gelişen kavramsal alt yapısı moda olanın değil de giysinin sanat olmasına ortam hazırlamıştır. Lif sanatı çerçevesinde yavaş yavaş oluşmaya başlayan giyilebilir sanat anlayışı henüz adı konmamışken bile sanatçıların eserlerini üretirken yeni form ve kavram, özgün teknik materyal arayışlarında yer almıştır. Giyilebilir sanat anlayışına dayanarak kumaş dokuma teknikleri, baskı tasarımları, dikiş ve nakış çözümlmeleri ve kurgulamaları ile heykelimsi giysiler yapmışlardır (Günay, 2014; Atik, 2019; Pamuk, 2020).

Onur’un (2020) çalışmasında şu şekilde ifade edilmektedir:

“Lif sanatı ya da sanat kumaşı diye tanımlanan kavram 2. Dünya Savaşı sonrası tanımlanmış ve tekstil sanatında yeni gelişmeleri işaret etmiştir.1920’lerden beri lifle yapılan işleri tanımlamak konusunda yaşanan boşluk sanat kumaşı teriminin bulunmasıyla son bulmuştur. Dokuma tezgâhlarının, fonksiyonel olmayan üretim için de kullanılabileceği keşfedilmiş, onlara verilen değer artmış ve sanat üretiminin merkezinde olmuşlardır. Dokuma sanatının gelişiminde en büyük rolü Bauhaus Okulu oynamış ve Anni Albers, Otto Berger, Gunta Stozl gibi isimler bu sanatın öncüleri olmuşlardır.”

Giyilebilir sanat çerçevesinde ele alınan eserlerde birçok kaynakta, bir giysi formunu andırma durumu olduğu; ancak fonksiyonellik özelliğinin giysiyi geleneksel anlamından uzaklaştığı ölçüde yok olduğu belirtilirken bir ressamın tualı, bir heykeltıraşın çamuru gibi tekstil sanatçısının malzemesi olarak lifleri kullandığı ifade edilmektedir. Özellikle her sanatçının önce çalışacağı kumaşı oluşturacağı çok yoğun biçimde el emeğine dayalı tekstil yüzeyin oluşturulduğu bir süreç vardır. Sunum biçimleri farklılık gösterse de genellikle etnik giysi formlarından faydalanılmaktadır. Sanatçının kendi el emeği ile ya da kimi zaman birden fazla sanatçının işbirliği ile yapılan bir üretim söz konusu olmuştur (Leventon, 2005; Günay, 2014).

Giyilebilir sanat anlayışı ile oluşturulan eserlerin sanatçılar ve tasarımcılar tarafından farklı formlar ile sergilendiği görülmektedir. İnsan bedeni ile ilişkilendirilen giysiler canlı beden üzerinde sergilendiği gibi heykelimsi formlar üzerinden de sunulmaktadır. Bunların dışında giysi karakterleri ile ele anılarak aslında giyilemeyen giysiler şeklinde yani bir tual olarak kullanıldığı da görülmektedir. Bununla ilişkili olarak geleneksel giysi formları etkin bir şekilde kullanılmaktadır. Basit kesimler ama sanatçının ve tasarımcının yansıtmak istediği anlatım biçimi, görselliği ve dokunsallığı bir kimlik oluşturacak biçimde duvara asılan giysi formları ile yansıtılmıştır.



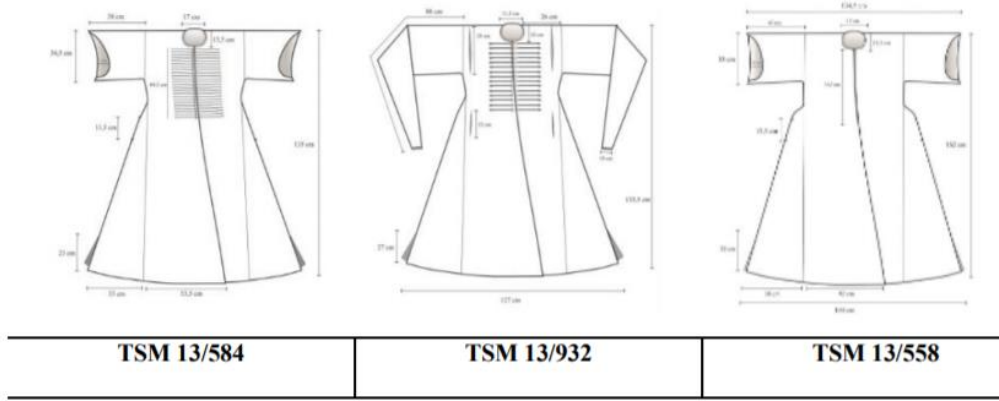
Resim 5. Judith Content Koleksiyonu, 2015.



Resim 6. Jilli Blackwood Koleksiyonu, 2010.

Giyilebilir sanat anlayışı ile hazırlanan eserler için çeşitli formlar kullanılmaktadır. En etkili olanlardan biri “T” formunda hazırlanan Uzak Doğu özellikle de Japon giyim kültürünü yansıtan “kimono“ giysi formlarıdır. Kimono formunun tercih sebepleri arasında, giyen kişinin ellerini açmasıyla duvara asılı bir tabloymuş izlenimi vermesi ve bir tual andırması olarak belirtilmektedir. Bir diğer sebep ise kimononun basit bir kalıp uygulama sürecine sahip olmasıdır. Ancak bu akım tarafından benimsenen tek form kimono değildir. Avrupa’ya ait kültürlerin geleneksel giysilerinin yanı sıra Avrupalı olmayan kültürlerin giysi formları da kullanılmıştır (Leventon, 2005; Onur, 2020). Türk giyim-kuşam özellikleri ele alındığında kaftanların biçimsel formları giyilebilir sanat uygulamaları için rahatlıkla kullanılabilir niteliktedir.

ÖDEMİŞ İPEĞİ VE KAFTANIN DİJİTAL ORTAMDA BULUŞTURULMASI



Resim 7. TSM 13/584, TSM 13/932, TSM 13/558 Envanter Nolu Kaftanların Teknik Çizimle Gösterimi (Mutlu, Hünerel, 2018: 387).

Kaftan görselleri incelendiğinde çoğunlukla basit ve rahat bir kesim olan “T” formunda hazırlandığı görülmektedir. Geniş kesim olan kaftanların kalıpları ise genel olarak dikdörtgen ve üçgen (peş) parçalardan oluşmaktadır. Ok (2015) çalışmasında da belirttiği üzere Topkapı Sarayı Müzesi Padişah Giysileri Arşivi’nde incelenen pek çok kaftan örneğinde, kalıp parçalarının bütün olarak çıkarılmadığı, her kalıp parçasının kendi içinde bölündüğünü belirtmektedir. Bunun başlıca sebebi, dokuma tezgâhlarının özelliğine göre değerli kumaşlardan hazırlanan kaftanlar için kullanılan kumaşların atık oluşturmaktan yani fire vermeden dikilmesidir. Gerçekte bu korumacı anlayış Anadolu’da geleneksel birçok giysi formunda kullanılan anlayışla aynıdır.

Ödemiş İpeği Ve Kaftanın Buluşması; “Existence With Digital”

Çalışmanın içeriğini oluşturan ve yukarıda açıklamaları yapılan Ödemiş ipeği ve kaftan, geleneksel Türk kültür ve sanatsal özelliklerini taşıyan iki değerli nesnedir. Her ikisinin de sürdürülebildiğinin sağlanması, günümüz dünyasında kayboluşlarının engellenebilmesi, isimlerinin ve varlıklarının gündemde tutulabilmesi adına bu çalışmada, “Dijital ile Varoluş-Existence With Digital” isimli koleksiyon ile katkı sağlamak amaçlanmıştır. Çalışmanın başında da belirtildiği üzere dijital dünya kavramı gelecek için yeni bir dönüm noktası olacaktır. Dünya kültürünün oluşmasında güçlü bir etkiye sahip olan dijitalleşme bir yok oluş değil kültürlerin varlıklarını sürdürmek adına yeniden başlangıcı için kullanılmalıdır.

“Dijital ile Varoluş-Existence With Digital” isimli kapsül koleksiyonda zahmetli ve hassas bir sürecin sonunda elde edilen zarif, ince, saf “Ödemiş İpeği”nin, toplumun en üst sınıfı tarafından kullanılan ve bir onur giysisi olarak nitelendirilen “Kaftan” formu ile dijital platformda bütünleştirilmiştir.

Koleksiyonun dijital ortamda hazırlanmasının başlıca nedenleri arasında çağımızın getirisi olan teknolojik yaklaşımların kullanılması isteği yatmaktadır. Özellikle küresel bir salgın sonucu ortaya çıkan pandemi sürecinde sanat ve tasarım çalışmaları birçok alanda dijital olarak hazırlanmakta ve sunulmaktadır. Dijital ortamda da kültür ve sanat yaklaşım biçimleri, toplumun

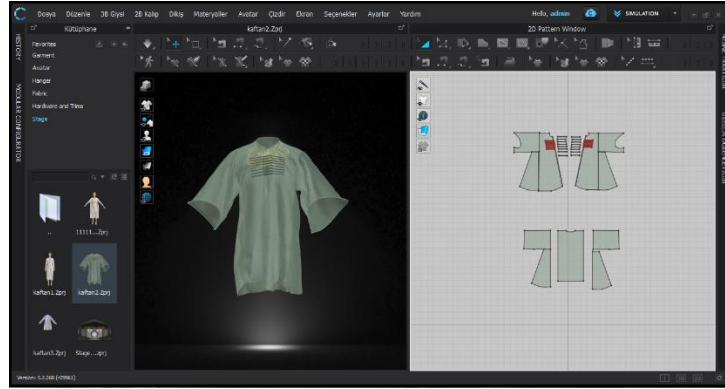
ÖDEMİŞ İPEĞİ VE KAFTANIN DİJİTAL ORTAMDA BULUŞTURULMASI

geçmiş, bugünü ve geleceği ile ilgili oldukça önemlidir. Çağın sanatçı ve tasarımcıları, bütünsel anlamda kavrayıcı, iyi planlanmış sanat ve tasarımlar oluşturduğu sürece bu ürünlerin şimdiye kadar görülmemiş ölçüde değerlendirileceği anlaşılmaktadır. Dijital araç olarak bilgisayar teknolojisinin bu denli önem kazanması, bazı sanatçıların tekniklerine yardımcı olması için bilgisayar programlarını tercih etmelerine, bazılarının ise sanatsal üsluplarını teknoloji bağlamında ilerletmelerine neden olmuştur. Ak (2013) çalışmasında;

“Genel anlamda üretilişinde bilgisayarın rol aldığı, fiziksel olmayan nesnelerin üretilmesiyle gerçekleşen sanat biçimine dijital sanat denilir. Bu süreçte bilgisayar geleneksel anlamda yardımcı bir araçtır. Dijital tekniklerin sağladığı imkânların çeşitliliği, sanatçılara bunları araç, ortam veya konu olarak kullanabilme imkânını yaratmıştır” şeklinde ifade etmektedir.

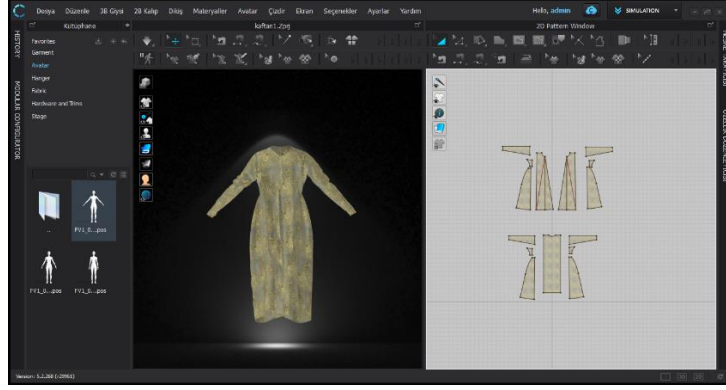
Çeşitli bilgisayar programları ile tasarım çalışmaları oluşturulurken “VR” teknolojisi ile dokunsallık ve hissetme duygularına da hitap edilmektedir. Moda endüstrisinde yaygın teknoloji kullanımıyla birlikte bilgisayar destekli dijital tasarımlar, etkin bir şekilde kullanılmaktadır. Bu programlar arasında 3D Tasarım Programları en yeni simülasyon teknolojileri ile dijital, gerçeğe yakın giysi görselleştirmesi sunmaktadır.

“Existence With Digital” isimli kapsül koleksiyonda kumaş yapısı olarak Ödemiş ipeği, giysi formu olarak kaftan, 3D tasarım programından yararlanılarak kumaş, kalıp ve sunum teknikleri hazırlanmıştır. Ödemiş ipeği üzerine çeşitli kumaş dokuları ve desenler oluşturulmuştur. Çalışmada 3 temel kaftan formu belirlenmiş ve dijital kalıpları hazırlanmıştır.

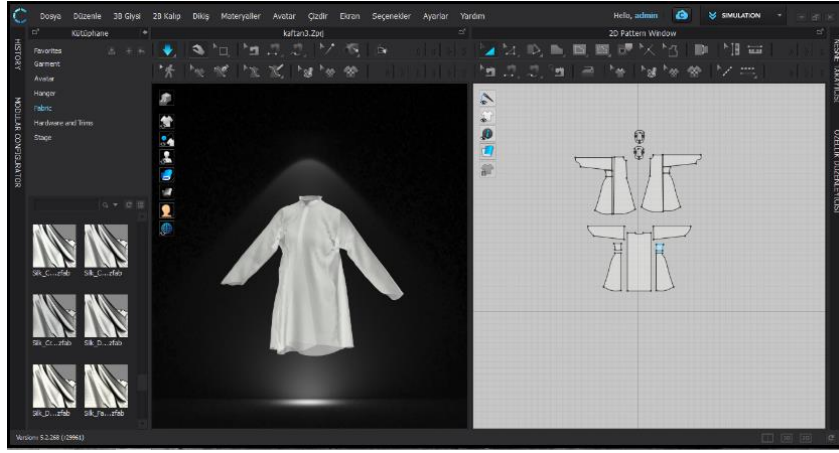


Resim 8. Model 1 Kalıp Uygulaması.

ÖDEMİŞ İPEĞİ VE KAFTANIN DİJİTAL ORTAMDA BULUŞTURULMASI



Resim 9. Model 2 Kılıp Uygulaması.



Resim 10. Model 3 Kılıp Uygulaması.

Kalıp çizimleri gerçekleştirilen modeller hazırlanan kumaş dokuları ile görselleştirilmiş olup aşağıda sunulmaktadır.

ÖDEMiŞ İPEĞİ VE KAFTANIN DİJİTAL ORTAMDA BULUŞTURULMASI



Resim 11. Existence With Digital- Dance of Silk.

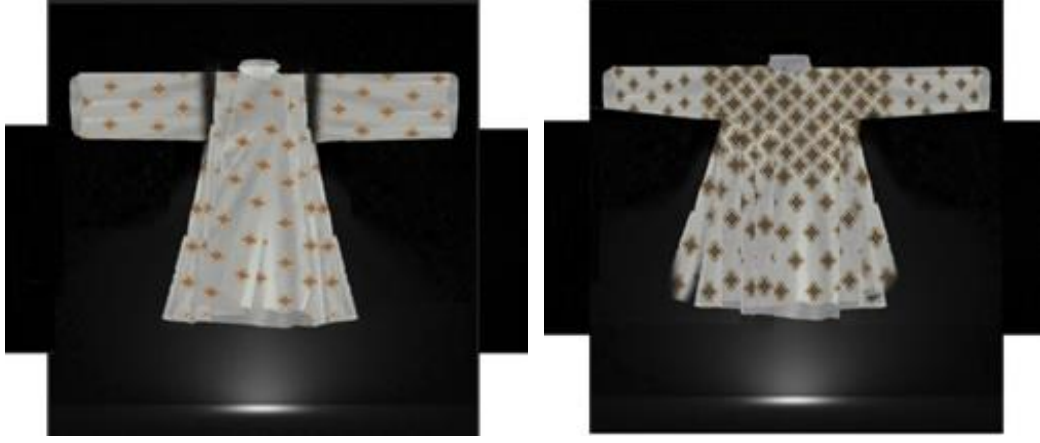
“Dance of Silk” ile Ödemiş ipeğinin kozalaktan başlayan ve dokumaya kadar olan serüveni kaftanın bedene uyarlanması ile bütünleştirilmiştir.



Resim 12. Existence With Digital- Magnificence.

ÖDEMİŞ İPEĞİ VE KAFTANIN DİJİTAL ORTAMDA BULUŞTURULMASI

“Magnificence” ile Ödemiş ipeğinden hazırlanan kaftana altın sırmalı desenler yerleştirilmiştir. Çünkü altın ve ipekli bir kaftanda abartı, zenginlik, ve güç temsil edilmiş, ihtişam yakalanmıştır.



Resim 13. Existence With Digital- Revival.

“Revial” kaftanın orijinal formuna vurgu yaparak ipek ile olan uyumunu serbest geniş etek formları ile sunmaktadır. Kaftan ve Ödemiş ipeği dijital alanda özgün halleri ile yer almaktadır. Revial bu iki nesnenin dijitalde yeniden buluşmalarını temsil etmektedir.

SONUÇ

Kültürel değerlerin zenginliği konusunda verilecek en iyi örneklerden biri de Anadolu topraklarıdır. Anadolu, medeniyetlerin buluştuğu imparatorluklara ev sahipliği yapmış bir bölge olmasının yanı sıra tarihi, kültürel ve sanatsal mirası ile moda tasarımına ilham verecek büyük bir potansiyele sahiptir.

Günümüzde varlığını sürdürememiş ancak etkin oldukları dönemlerde yüksek değere sahip birer sanat eseri niteliğinde olan dokumalar ve bu dokumalardan hazırlanan giyim-kuşam özellikleri geçmişten günümüze yok oluşlarını durdurmak, yeniden canlandırmak veya sürdürülebilirliğini sağlamak önem arz eden bir konudur. Bu konunun yaygınlığını sağlamak ve farkındalığı oluşturmak adına günümüzün teknolojik donanımlarından yararlanmak gereklidir.

İnsan beyninin işlevsel olarak ürettiği bir teknolojiyi, yine insan beyninin farklı üretimler için kullandığı varsayıldığında ortaya çıkan sonuç hayata dokunmanın karşılığıdır. Dünyanın gelişimine bakıldığında teknolojiye gelişmelerin birçok yeniliğin habercisi olduğunu görmek mümkündür. Gelecekte pek çok konuda dijitalleşme olacağını düşünmek artık hayal ürünü olmaktan çıkmıştır. Dijital gelecek aynı zamanda bir dönüşümü de çağrıştırmaktadır. Gelecekte dijital cihazların dijital yaşam biçimine dönüşeceği ve kullanım alanlarının genişleyeceği düşünüldüğünde doğru kullanımın önemi de artacaktır. Kültürel değerlerimizi bu dijital alanlarda kullanmak yok oluşlarını değil yeniden varlığını sürdürmede görsel farkındalık oluşturacaktır.

ÖDEMİŞ İPEĞİ VE KAFTANIN DİJİTAL ORTAMDA BULUŞTURULMASI

Bu çalışmada Ödemiş İpeği, kaftan formu ile bütünleştirilerek giyilebilir sanat bakış açısıyla dijital ortamda “Existence with Digital- Dijital ile Varoluş” isimli kapsul koleksiyon ile sunulmaktadır. Bu koleksiyon için oluşturulmuş çalışmalar moda sektörünün geleceğinde yer alacak olan 3D program kullanılarak hazırlanmıştır. Kültürel değerlerimizden Ödemiş ipeğinin ve saray kaftanlarının gündemde kalması ve sürdürülebilirliğine katkı sağlanması adına dijital alanlardan yararlanarak, yeni nesil tasarımcılara ilham kaynağı oluşturulması amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Ak, A. (2013). Dijital Sanat. *Akademik Bilişim 2013 – XV. Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri* 23-25 Ocak 2013 – Akdeniz Üniversitesi.
- Akay, F. (2005). Hem Stil Hem Statü/Style and Status, Padişah Kaftanları/Caftans of the Sultans. *Skylife Dergisi*. Aralık.
- Akpınarlı, H. F. ve Çoban, M. G. Ç. (2021). “Kumaş Dokumacılığının Anadolu’daki Coğrafi Dağılımı. *İdil Dergisi*. 78: DOI: 10.7816/idil-10-78-10.
- Akpulat, N. A. ve Polat, Ü. T. (2020). Geleneksel Türk El Sanatlarının Yaratıcı Turizm Kapsamında Değerlendirilmesi: Ödemiş Yerel Halkının Bakış Açısı. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*. 7(51).
- Altay, F. (1979). *Kaftanlar*. İstanbul: Tifdruk Matbaacılık, Topkapı Sarayı Müzesi: 3 Yapı Kredi Kültür Sanat Hizmeti. Y.Y.
- Atalayer, G. (1993). Dünden Bugüne Anadolu’da Kumaş Dokuma Sanatı”. *Türk Kültüründe Sanat ve Mimari* (41-72). İstanbul: 21. Y.Y. Vakfı Yayınları.
- Atalayer, G. ve Gezicioğlu, F. Y. (2020). Atkıdan “Çekmeli” (Halkalı/İlmekli/Kesiksiz Havlı) Dokumaların Dünya Müzelerinde Tarihsel Örnekleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Ariş Dergisi*. Aralık - Sayı:17.
- Atasoy, N., Denny Walter, B., Mackie Louise, W., Tezcan H. (2021). “*İpek, Osmanlı Dokuma Sanatı*”, İstanbul: TEB İletişim ve Yayıncılık.
- Atik, D. (2019). *Giyilebilir Sanat İfadesi ile Moda*. On Dokuz Mayıs Üni. Eğitim Bilimleri Enst. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale.
- Başaran, F. N. (2018) Anadolu’da Geleneksel Bez Dokumacılığından Bazı Örnekler ve Günümüzdeki Durumu. *Ariş Halı, Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*.
- [Değerli, N. G. \(2013\). Ödemiş İpekli Dokumaları, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt 6, Sayı 12.](#)
- Gönül, M. (1968). Topkapı Sarayı Müzesinde Bulunan Padişah Kaftanları. *Türk Etnografya Dergisi*. Ankara.
- Günay, A. (2014). Giyside Sanatsal Yaklaşım. *Akdeniz Sanat Dergisi*. 4 (7).
- Koca, E., ve Koç, F. (2013). 19. Yüzyıl Osmanlı Gezici Esnaflarının Giyim Kuşam Özellikleri. *Uluslararası Türk ve Dünya Kültüründe Kahramanmaraş Sempozyumu*. Kahramanmaraş.
- Leventon, M. (2006). *Artwear Fashion and Anti-Fashion*. Thames&Hudson. London.

- Ok, M. (2015). Tasarım ve Süsleme Öğeleriyle Topkapı Sarayı Padişah Kaftanları. *Akdeniz Sanat Dergisi*. Cilt 8, Sayı 16. Antalya.
- Onur, D. A. (2020). Giyilebilir Sanat Akımı ve Kadın Sanatçıların Etkileri. *Akdeniz Sanat Dergisi*. Cilt: 14, Sayı: 26.
- Önlü, N. (2010). Ege Bölgesi El Dokuma Kaynakları, *Sanat Dergisi*.
- Pamuk, B., ve Eğri, Ş. (2020). Giyilebilir Sanat Anlayışı İle Maraş Abası. *I. Uluslararası Kahramanmaraş Tarih, Kültür, Sanat Sempozyumu ve Sergisi*. 18-20 Şubat, Kahramanmaraş.
- Pamuk, B. Çeyiz Sandığını, Giyilebilir Sanat ile Anlatmak: Sandık Sarısı Koleksiyonu, *OPUS Dergisi*. Volume 16, Issue – 32, DOI: 10.26466/opus.728845,2020
- Yağan, Ş. Y. (1978). *Türk El Dokumacılığı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Yarmacı, H., ve Başaran, F. N. (2019). Çan (Çanakkale) Yöresinde Heybe ve Torba Dokumalar. 2. *Uluslararası Yörük Yaşamı Türk Sanatları Sempozyumu*. Alanya.

İnternet Kaynakları

- Resim 1.** İpek Böceği Kozası, Erişim Tarihi: 13.06.2021
<http://www.egedesonsoz.com/haber/Odemis-Ipegi-yeniden-canlaniyor-Baskan-Eris-ten-ureticiye-destek/1011219>
- Resim 5.** Judith Content Koleksiyonu 2015 [Erişim Tarihi: 01.05.2021](https://www.judithcontent.com/collections)
[/https://www.judithcontent.com/collections](https://www.judithcontent.com/collections)
- Resim 6.** Jill Blackwood Koleksiyonu 2010 [Erişim Tarihi:01.05.2021](https://jillblackwood.com/about/)
[/https://jillblackwood.com/about/](https://jillblackwood.com/about/)

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date**22.08.2021****Yayınlanma Tarihi / The Publication Date****22.09.2021****Ümit PARSIL¹****Bayram DEDE²****FELSEFİ AÇIDAN ANALİTİK KÜBİZM****Özet**

20. yüzyıl kendi değişiminin lokomotifini olan teknolojik yapı ile sıkı bir ilişki içindedir. Sanatın yeni arayışlara girdiği bu dönemde, doğadan artık kopmak, değişmeyi keşfetmek uğraşısı içine girdi. Bunu da zihinselliğin bitimsiz dünyasında buldu. Zihinsel keşfi ile fenomenal yapıdan sıyrılan kübizm tinselliğin tüm boyutlarında kendini var etti. Kübizm sanatta kullandığı formları ise katıksız idede uzam ve zamansallığın ötesinde buldu. Batı, metafizik tözünü gözler önüne seren analitik kübizm fenomen yapıya karşı oluşturduğu paradigmasıyla rasyonel bir konsept gerçekleştirmiştir. Analitik kübizm fenomenal yanılsamasının gerçeklik algısını ortadan kaldırarak yerleşmiş imgelerde, formlarda kendini görünür hale getirdi. Kübik sanatta kullanılan silindir, kare gibi geometrik formlar realiteye yaslanmış ancak akılla kavranabilirler. Bu formlar fenomenal her türlü imgeye karşılık gerçeklik boyutlarını bertaraf ederek kendi epistemolojinin oluşturduğu bir tinselliğe gider. Bu tinsellik zihnin kendi üzerinde analitik düşünce ile gerçekleşecektir. Böylece kübizm daha önce görülmemiş felsefe dayanağı olan bir sanat anlayışı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sayede kübizmle birlikte sanatta yeni bir kehanet de gerçekleşmiş oldu.

Anahtar Kelimeler: Geometri, Felsefe, Kübizm, Akım, Sanat

¹ Öğretim Görevlisi, Adıyaman Üniversitesi, umitparsil@adiyaman.edu.tr, Orcid: 0000-0002-1901-5400

² Doç. Dr., Adıyaman Üniversitesi, bayramdede@hotmail.com, Orcid: 0000-0002-4603-0526

ANALYTIC CUBISM FROM A PHILOSOPHICAL POINT OF VIEW

Abastract

20. the century has a tight relationship with the technological structure, which is the locomotive of its own change. In this period, art entered into new pursuits, breaking away from nature and exploring the unchanging. It found this in the never-ending World of mind. Stripped of the phenomenal structure by the discovery of the mental, Cubism has created itself in all dimensions of the spirituality. Cubism has found the forms it uses in art beyond space and timeliness in pure ideade. The West has realized a rational concept with its paradigm of analytic Cubism versus phenomenon structure, which exposes the metaphysical concept. Analytic Cubism made itself visible in settled images, forms, by eliminating the perception of reality of the phenomenal illusion. Geometric forms, such as cylinder and Square, used in cubic art, can be grasped only by reason leaning against reality. These forms go to a sensuality formed by their own epistemology by disposing of the dimensions of reality in response to all kinds of phenomenal images. This sensuality will be realized by analytical thinking on the mind itself. Cubism thus comes across as an understanding of art that is the basis of philosophy that has never been seen before. In this way, a new prophecy was realized in art along with Cubism.

Keywords: Geometry, Philosophy, Cubism, Current, Art

GİRİŞ

XX. Yüzyıl, kendisinden önceki yüzyıllardan tamamen farklıydı. Teknolojinin hızlı bir biçimde hayatın içine girdiği bu dönemde batı dünyası şok edici bir çağa uyandı. Bu yüzyılda kökleşmiş gelenekler bir bir düşerken önemli bir atılım da sanatta gerçekleşti. Bu atılımın adı kübizmdi. Kübizm bin yıllık sanat geleneğini kökten değiştirerek natüralist anlayıştan uzaklaşp mutlak bir soyutlamaya gidecekti.

Kübizmin Batı sanatı geleneğinde sanattaki en önemli değişimin de adıdır. Bu değişimin sarsıntıları o kadar ağır oldu ki bu durum kübizmin sanatta bir milat olarak kabul edilmesinde etkin oldu. Kübizmden sonraki sanat anlayışları bu değişimi çok daha derinlere taşıdılar. Kübizmin ilk dönemi diye anılan analitik kübizm batı sanatının yüzlerce yıldır başladıkları doğayı taklit etme geleneğini artık bir kenara bırakıyor, sanatçı dışsal nesne yerine zihin dolaysız dünyasında bulduğu formları sanatta da kullanmaya başlıyordu. Bu formlar fenomenal nesnelerin geçiciliği karşısında hep aynı kalandı, tıpkı Herakleitos'un logos anlayışında olduğu gibi değişim yeniyi yakalamak analitik kübizmin en temel argümanını oluşturdu. Geleneksel sanat anlayışının yıkılmasında çok daha etkin olan kübizm ancak anlıkla ulaşılabilen solup gitmeyen formları sanata sokarak sanatın felsefe ile olan bağına daha da güçlendirmiş oldu. Bu yüzden sanatın ne olduğu tartışmaları ancak kübizm ile tekrar gündeme geldi. Kübizm cisimselliğin tüm kavramsal boyutlarını sanata kullanarak başarıya ulaştı.

Cezanne tinsel olanın büyüüne kapılarak, doğadaki gizli tinsel ögeyi gün ışığına çıkartmıştı. Cezanne kendi anlayışını sistemleştirme ve deneyimlerini de somutlaştırma anlayışına gitti. Analitik kübizm zamanın ruhuna uygun bir konsept oluşturmuştu. Kübik formlar her ne kadar

kültürel bir özellik oluşturmaya da batı sanatında önemli bir kırılmanın en önemli bakış açısını sunar. Bu da ön yargıların yıkılmasında öncü bir konumunu üstlenir. Duyuşsal bir algı gerektirmeyen kübizm zihinselliğin formlara dökümünde önemli bir rol oynar. Tin kendisiyle özdeş kübik formların parçalara ayrılan yapısıyla kendi metafiziğini oluşturur. Çünkü kübik eserlerde izleyicinin kolay formülasyonlarla çözümleyecek bir yapısı yoktur. Analitik kübizm özelliği zihin dışı bir algının yerine kendi oluşturduğu bir rasyonaliteye gitmiş olmasıdır.

2. Kübizm ve Felsefe İlişkisi

Natüralist gelenek kübizmle birlikte önemli bir yara almış. Doğanın tinsel yapısını felsefenin ışığı ile yeniden renklendirme amacını gütmüştü. Doğayı ve nesneyi kavramlarda aramanın ve görüntünün arkasındaki gerçeği keşfetme amacını güden kübizm sanatçının hep doğanın görüntüsüne takılıp kalması anlayışından vazgeçti ve görülmeyen özün ne olduğunun araştırmaya koyuldu. Kübizm felsefeyi de arkasına alarak sanatsal düşüncenin yeniden inşasını sağlamıştı. Kübizm insanı sanata bağlayan bir estetik anlayışın dışındadır. Onun estetikle ilgili hiç bir kaygısı yoktur. Kübizmin önemi, tekdüze sanat anlayışına bir bıkkınlık oluşturarak sanata yeni bir çıkış yolu sunmuş olmasıdır.

Cezanne ile başlayan sanatsal kriterlerden devşirilen ödünler daha sonra bu kriterleri ortadan kaldırma yolunda önemli bir cesaret verdi. Sanat artık bir el becerisinden yavaş yavaş çıkarak entelektüel bir atılıma kapılarını açmış oldu. “Kübizm, ilkin Rönesans’ta başlayan ve ondan sonra da sanata temel olmaya devam eden gerçekçi görüş ve gerçeğe yaklaşma tarzını reddediyordu. Başka bir deyişle Kübizm kendi alanında belli bir dönemin sonuna nokta koyuyordu” (Berger, 2007: 21). Bunun temelinde de doğayla olan tüm ilişkisini kesmesinde yatar kübizm, tüm görünen nesneleri çizmek yerine doğada bulunmayan küre, silindir ve konileri ele alıyordu. “Cezanne, genç bir ressama yazdığı mektuplardan birinde doğayı küreler, koniler ve silindirlerden oluşmuş gibi görmesini öğütlemiştir. Büyük bir olasılıkla, bu sözle, resmini düzenlerken bu temel cisimleri aklından çıkarmaması gerektiğini anlatmak istemişti ” (Gombrich, 2002: 574). İdeaya dönüşen sanat artık kavramların kaotik dünyasına dalmış burada kendine özgü bir kimlik oluşturmuştu, sanatın yeni konsepti zihinde ve onun iç dünyasındadır. Sanatçı kavramı dile getirmiş onun algısal dünyasındaki görüntüsü etkinliğini yitirmişti. “Kübitler nesnelerin özünü değişmeyen kalan yanını duyumculuğa aklın tepkisi karşı çıkıyor. İlk kübit resimler bu karşıt eğilimlerin çatışmasından doğuyordu” (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017: 175). Sanatçı özünde gizlenmiş olan yapının ancak zihin tarafından keşfedebileceğini inanıyor, bakış açısını değiştirerek zihinselliğin analitik çözümlemesi sonucunda doğadaki asıl fonlarının zihinde olduğu iddia ederken Platonvari bir anlayışa gidiyordu. Kübizme kadar ne sanat kendini tüketmenin eşiğine gelmiş, ne de sanat yeni bir çıkış yapmayı zorunlu kılmıştı. Akademik sanata karşı eleştiri boyutu kübit sanatçının analitik formlara gidilmesi ile çözümlenerek yeni bir aşamaya geçmiş oluyordu. Bu yeni aşama görselliğe bağlı sanat oluşumunu tamamen ortadan kaldırdı.

Sanat yeni bir metafiziğin olanaklarına sığındı. Platon sanatçıları bir sahtekar olarak görürken bunu kübik sanatçılar için söyleyemeyeceği açıktır. Çünkü sanatçı görüntülerden uzaklaşıp salt zihnin olanaklarına sığınır epistemolojik bir yapıyı içinde barındıran kübizmde sanatçı kendini saf doğanın nesnelerinde değil tinselliğin yapısında arar kübizm de kendini uzamsal ve zamansal boyutunu tamamen epistemolojik bir yapı içinde bulunduğu bir zamansızlık ve mekansızlık içinde

dile getirir. Artık kübik sanatın tüm merkezinde yer alan zihinsel formlar analitik kübizmin kendini var etmenin anahtarını oluşturur. Kübizm kendini Platonik bir anlayışın eksenine yerleştirerek natüralist çizgide Yüzyıllar boyunca devam eden sanattan kesin bir sapma olarak konumlandırılabilir. “Kübizm gözle görüleni yadsımak ve görünüşü yeniden kurmak amacını taşır. Kübizm önemli bir sanat atağı olarak çağdaş boyuta matematiği de yanına alarak ulaşma gayretleri içinde olmuştur” (Eroğlu, 2016: 15). Çünkü matematik soyut bir kavramdır. Zihinsel süreçleri kapsar. Kübizm biçimde devrim yaratırken kullandığı formlar olan silindir, küp ve diğer geometrik biçimler doğada bulunmayan formlardır. Bu formlar, ancak akılla kavranabilir olan ideal formlardır. Picasso’nun kendi ifadesiyle “amaç, ikna edici bir yolla derinlik yaratmak ve böylece de yeni bir gerçeğe ulaşmaktır. İşte bu nedenle tamamıyla bir küre etkisi veren bir resim yapmanın hayalini her zaman taşıdığını söylemişti” (Ashton, 2001: 84). Yeni bir gerçek ise naturalist bir anlayışın dışında zihinsel gerçekliktir. Bu gerçeklik ancak insan anlığıyla kavranabilen bir gerçekliktir.



Görsel 1. Georges Braque, *Normandiya'daki Küçük Liman*, 81,1x80,5 cm. TÜYB. 1909
(<https://en.wikipedia.org/>)

Görsel 1’de analitik kübizmle Georges Braque’nin yapmış olduğu çalışma görülüyor. “Kübizmin bu aşamasında (1910-15) Braque’in da Picasso’nun da doğa formlarını düşüncelerinde parçalayarak, irili ufaklı düzeylere böldüklerini, sonra bunları resim yüzeyine paralel planlarda yan yana ve üst üste getirerek yeniden kurduklarını görülür” (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017: 177). Nesneleri parçalamakla naturalist anlayış ortadan kalkarken onun değişmeyen özü, yani idesi ancak zihinsellikle algılanabilen bir kavramsal kosmosa bırakıyordu. Kübist sanatçılar filozof ve matematikçi dostlarıyla yaptıkları söyleyişler sonucu, resimde nesneleri önce parçalayıp daha sonra rölyefi ve perspektifi bir yana bırakarak bunları gri ve kahverengi diziler içinde yeniden düzenlemişlerdi (Eroğlu, 2007: 170). Böylece Kübizm, geometrik formlara sığınarak sanatın yüzyıllar boyunca aradığı güzellik ütopyasını da sonlandırmış oldular.

Kübizm sanat da doğanın ifade edici gücü yerine tinselliği referans alarak kendini var etmenin yoluna gitmiş oldu. Bir anti- natüralist anlayış olan kübizm kendi formlarını oluşturma yolunu açmış oldu. Platoncu kozmosun yarattığı tözsel düşünce sanatçının kullanacağı olanakların da kapısını açmış, geleneksel sanatı ortadan kaldırmış oldu çünkü natüralist sanat yaşlanmış, artık miadını doldurmuştur. Bundan sonra yapılan sanat kendine özgü bir yol izleyerek Batı metafiziğine dalarak kendi düşüncesini somutlaştırır bu düşünce tarzı kübizmin böylece natüralist anlayışının oluşturduğu yükten kurtulmasına yol açar. Birinci Dünya Savaşı öncesi Avrupa’da sanat anlayışında meydana gelen köklü değişimlerin öncülüğünü kübizm gerçekleştirmiş oldu (Erden, 2016: 159).

Batı sanatının kendini kübizmle tekrar meşru kılmak isteği ağırlık kazanır kübizm modern sanatın bir tapınağı haline gelmiştir. Kübizm o dönemde kafa karıştırıcı gibi görünse bile bu formlar yersiz yurtsuz değildir. Onlar en tepede bulunan ışık saçan ideallerin içindedir. Bir anti natüralist anlayış olan kübizmin kendi formlarını oluşturma yolunu açmış sorguladığı yüzyılı da yok sayarak insan zihninin oluşturduğu imgeleri kullanmıştır. Platoncu kozmosun yarattığı tözsel düşünce sanatçıya yeni olanakların kapısını da açmıştı. Tinselliğin zihinsel gerekliliği analitik kübizmin en önemli yapısal referansını oluşturur idenin gücüyle nesne sanatta bir mimesis anlamı kazanır. Platonvari bir anlayışla artık görüngüler anlamsızlaşan bir yapı kazanır. Sanatçının amacı yüksek bir ideayı yansıtan bir anlayış olmuştur. Kübist anlayışa göre ideal bir realite algısı sunar o görüntülerin değişiminde kalıcılık sözcülüğünü üstlenmiş durumdadır. Çünkü idea görüngülerden daha kutsaldır. Picasso’nun kendisinin de ifade ettiği gibi “Kübizmdeki amacım? Resim yapmaktan daha fazla bir şey değil. Kendimi nesnel gerçekliğe köle etmeksizin, sadece düşüncelerime bağlanmış bir yöntemle, gereksiz gerçeklikten arındırılmış yeni bir ifade tarzı arayarak resim yapmak” (Ashton, 2001: 82).

Bu da sanatçıya sonsuz zihinsel olanaklar dizisini sunar. Platon’un görüntülere karşı takındığı olumsuz tavırlar tüm sanatçıları yargılanmış ve sanatçıların ıslah edilmesi gerektiğini iddia etmişti. Analitik kübizm bu ıslahın en önemli kilometre taşını oluşturur sanatçının yeniliğe olan doyurulmamış açlığı kübizm ile giderilmeye çalışmıştır. Görüngünün tam görünme algısı onu kavrama dönüşmesini olumsuzlaştırmaktadır. Her ne kadar kübik formlar estetik olmasa da anlam, kavramlar da gizlidir kübizmde salt kavramların somutlaştırılması somuta dönüştürülmesi önemlidir. Bu yüzden kavram yeniden duyumsal bilir bir nitelik kazanmaktadır.



Görsel 2. Georges Braque, *Keman ve Şamdan*, 61x50 cm. Tüyb. 1910
(<https://www.istanbulsanatevi.com/>)

Görsel 2’de görülen Georges Braque’ın yapmış olduğu *Keman ve Şamdan* adlı çalışma analitik kübizmin en önemli çalışmalarından biridir. Kübizmde “naturalist resmin yerini kavram ressamlığı alıyor ve doğanın takliti olmaktan çıkıyor. Çıkan sanat yapıtı, sanatçının düşüncesinde yarattığı bir özerk bir yapıt oluyor. Bu bakımdan bu resimler doğada görülen nesneleri değil bunların kavramlarını verirler” (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017: 177-178).

Kübizmin sanatta yarattığı değişimler onun öncü kimliğinden ileri gelir. Sanatın gelişimine katkıda bulunan analitik kübizm sanatın yeni olanaklara kavuşmasında etkin olur. Empresyonizmin modern sanatta yarattığı etki analitik kübizm tarafından daha da peydahlanır. Geleneksel sanat Hegemonyasına karşı gerçekleştirilen bu tepki analitik kübizmin en önemli özelliklerinden birini oluşturur. Analitik kübizmin geleneksel sanatsal anlayışa karşı geliştirilen bir protesto niteliği taşır. Analitik kübizm felsefi bir anlayış taşımasına rağmen herhangi bir siyasi ideolojiyi içermez. Kübizmin sanattaki değişimleri özellikle nesne formunda kendini gösterir. Analitik kübizmin en önemli argümanı zihinsel olmasıdır. Kübik sanatçı oluşturduğu dünyayı yeniden anlamlandırmak için gelenekselin değersizleştirilmesi anlayışından faydalanır. Zihinsel kavramların nesnelleştirmesi ve görünüm kazanması yine kübizmin üstün manipülasyonunda yatar. Kübizmin sanatta yeni bir sayfa açtığı kesindir. Bu sayfayla artık sanatta yeni bir tarihsel döngüyü gerçekleştirdiği söylenebilir. Tinsel olan kavramların kübik formlara dönüşmesinin de önünü açar. Kübik sanat benzersiz sanattır, kendinden önce alacağı hiçbir model yoktur. Cezanne’nin çıkışı her ne kadar örnek alınmış olsa da formlardaki değişimler tamamen kübik sanatçılara aittir. Çünkü kübizm kendi formunu kendi yaratmıştır. Kübizmin sanatı ortadan kaldırma gibi bir misyonu olmamış ama kübizm sonrası sanatsal anlayışlar sanatı ortadan kaldırma gibi bir işlev yüklenmişlerdir. Modern sanat anlayışı olan kübizm bir ruh halinin ifadesi değildi. Kişisellik ancak üslupta kendini gösterir. Tabii ki sanatçı eserini oluştururken eserini bir felsefi anlayışa göre oluşturmadı ama yaklaşım anlayışı olarak

ussallığın oluşturduğu bir çizgide ilerledi. Zihnin işlevi fenomenal alanların üstünde bir bilinç oluşturmıştır. Düşünsel işleyişin kendini her türlü sanatsal tahakküm altından kurtarmasında büyük bir etkinliği olmuştur. Analitik kübizmde gerçekliğin zihin tarafından oluşturulması ve çıkarsınması gereksinmiştir. Dış dünyayla zihinsel gerçekliğin birbirinden ayrılması analitik kübizmin en önemli özelliğidir. Analitik kübizmin kendine özgü karakteristik bir yapısı vardır. Kübizm sanatta ussal yolu seçmiş ussallıkla sanat arasındaki bağlantıyı da göstermiştir. Geleneksel normlardan taviz vermeyen sanat kübizmle birlikte alaşağı edilmiş sanat artık kendine yeni bir yol çizmişti. Kübizm ile birçok görüş ileri sürülmüştür. “Maurice Raynal’ın görüşü en akla yatkını gelmektedir. Ona göre, görülen değil tamamen hayal edilen bir dünyanın yeni bir tasarımın yaratılmasıdır” (Cabanne, 2013: 10).



Görsel 3. Georges Braque, *Estague'deki Evler*, 73x60 cm. TÜYB. 1908
(<https://www.istanbulsanatevi.com>)

Görsel 3'te de analitik kübizmin Georges Braque tarafından yapılan Estague'deki Evler adındaki çalışmada artık natüralist bir anlayışla bir bağlantısının kalmadığı görülür. “Kübizmin ilk döneminde sanatçılar natüralist resmin değişmez ilkesi olan tek noktadan bakışa bağlı kalıyorlardı. Bu ilkeyi analitik kübizm kırıyor ve sanatçıya nesneleri dört bir yandan gösterme olanağı sağlıyordu” (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017: 177). İşte kübizmin başarısı bu oldu. Nesnelerin dördüncü boyutunu sanata sokarak şimdiye kadar sanatta bulunmayan dördüncü boyutun sanata girmesine olanak sağladı.

Kübik formlar ruhun muazzam gücünden beslenir. Yeterli biçim sağlayan kübik formlar aynı zamanda kavramsal ve estetik unsurları da bünyesinde taşır. Kübizm sanatta öncü rolü oynadığı için ilk bilinçli bir tepki hareketi olarak da algılanabilir. Analitik kübizm felsefenin bir ürünüdür. Bu felsefe aşkınsal bir anlayıştan beslenir. Analitik kübizm sanatta bir sıçrama yapmamış var olan kuralları ve anlayışları tümünden değiştirmiştir. Sağlam bir felsefe geleneğine dayanan analitik kübizm daha kolay savrulabilir bir sanat anlayışı olmaktan çıkmıştır. Kaynağını edimsellikten alan kübik formlar bir mükemmellik ifade eder. Bu formların örneğini fenomenal dünyada bulmak olanaksızdır.

Kübik formlar ruhsallığın tüm parıltısını kendinde toplar. Kübist sanatçılar eserlerini estetik bir coşkuyla ürettirler. Kübist sanatçılar her türlü bakış açılarını ortadan kaldırarak sonsuz sayıda biçimsel formları deneme olanağını elde ederler. Bu yüzden analitik kübizm yeni bir dünyaya kapılarını açmış ve yeni bir oluşumun da başlangıcını oluşturmuştur. “Kübizm diğer akımlarda olduğu gibi çağının değerlerine devrim niteliğinde yenilikler getirmiştir Rönesenstan beri süregelen volümlleme ve perspektif kübizm ile birlikte terk edilmiştir” (Coşkun, 2005: 69). Geleneksel biçimleri ayakta tutan perspektif ve volümlleme gibi sanatsal kavramlar kübizmle birlikte sanattaki etkinliğini tamamen yitirmiştir.

Tükenebilir bir yapısı olmayan bu geometrik formlar sonsuz sayıda kompozisyonların kullanma olanağını sağlamış oldu. Bu formlar sanatçının kendini doyurabilmesini de sağlamıştı. Bu geometrik formlar klasik Yunan heykelleri gibi kusursuzdur ki, onun örneğine ancak insan anlığıyla ulaşabilir. Kübizm geçmiş anlayışlardan kurtularak kendine özgü bir sanat anlayışını gerçekleştirmiştir. Kübist sanatçılar ne kişisel tepkisini ne de tinselin büyüüne kapılarak hakikat dile getirme anlayışının olduğu söylenebilir. Bunun yanında kübik sanatçı eserini oluştururken formların herhangi bir felsefi temele dayandığını da iddia etmemiştir. Modern sanat kendinden önceki sanatın ölümünü ilan etmiştir. Bu yüzden kübizm önceki dönemi hiç dikkate almamış hep geleceğe ulaşmak istemiştir. Platon’un mimesisi kübizmin kapısını açacak derinliktedir. Kübizm belki de idealizmin en önemli tanığı durumundadır. Bu yüzden duyusal temeller yerine usun sonsuz tanıklığına ihtiyaç duyar. Kübizm sanatsal bakış açısıyla estetik anlayışı tinsel alana taşımış. Tinselliğin sanattaki etkinliğini önemsemiştir bu da duyumsanabilir olanın ötesinde ussal bilincin sınırlarında bulmuştur. Kübizmle birlikte sanattaki heyecanın ve duygunun ortadan kalktığına tanık olunur. Sanatçı, artık bir rasyonalist ve mantıkçı olur. Kübizm cisimleşmeye karşı bir çıkıştır. İdeayla çatışmayan bu formlar içi boşaltılmamış, özü yitirilmemiş bir halde bulunurlar. Bu formlar ancak zihin muhakemesiyle anlamlandırılabilir. Doğanın geometrik olarak algılanması kübizmin en önemli dayanağını oluşturur. Sanatçı dünyayı yeni bir algı ve estetik beğeni düzeyinde yansıtmıştır bu beğeni düzeyi geometrik biçimlerin tinselliğinde gizlidir. Kübizmin estetik boyutunu oluşturan formların sofistike bir boyutu olduğu söylenebilir. Kübizmin deneysel önsezileri onun soyut ideasında yansımaları bulur. Bu önsezileri ideanın somutlaşma arzusunun çıkarsız bir dile getirilişidir. Kübizm maddeselliği eriterek tinsele ulaşmayı hedefler. Kübizm imgesi hep yeniliği çağırıştırırken formların dünyasını da anımsamamızı sağlar. Bir iç gerçeklik meydana getiren idenin bir bilinç oluşturduğu görülmektedir. Sanatçı kübik formlarla bir kompozisyon meydana getirir. Analitik formların hiçbirisi raslantısallığı bünyesinde taşımaz. Sanatçı tarafından bir kompozisyon içerisinde sunulur. Analitik kübizmde estetik hazzın kaynağı rasyonalizmin oluşturduğu mutlak bir bilinçte yatar. Sanatçı görselliğin her türlü problematiğini aşarak varsayımın realitesini kanıtlamaya çalışır. Geleneksel sanatın artık eskimiş ritüelleri yerini rasyonelleşmiş katıksız dünyaya bırakır. Kübik sanatçı hayata bakış açısında sorgulayıcı bir tutum benimser. Bu da var olanı benimsememe anlayışıdır. Tüm bu anlayışların altında bireyin doğayı parçalamak yerine tinselliğin biçimlerini ayrıştırma yoluna gider. Görünen nesne yerine tinselliğin yüceltildiği bir gerçeklik yaratır. Geleneksel sanattan kopmuş olan kübizm kendi varlığının bir vizyonunu oluşturmuştur.

SONUÇ

Kübizmle birlikte özdeksel dünyanın ötesinde anlıkla kavranabilen doğa formlarının sanata girişi çok geç keşfedilmişti. Bu keşif biraz geç de olsa sanatta artık zihinsel süreçlerin işlendiği yeni bir sanatsal döneme girilmiş oldu. Felsefenin sanatta etkinliğiyle birlikte öykünmecî sanat anlayışı artık etkinliğini kaybetmeye başladı. Kübizmle birlikte kavramsal içeriğinin ancak ussal yolla elde edilebileceği anlaşılmıştır. Sanat anlayışı izleyiciyi aşmıştır. Kübizmin anlaşılması artık entelektüel bir birikim ile mümkün olmuştur. Analitik kübizm de amaç değişmeyi yakalamak ve onun özünü anlamaktır. Bunun dışında kalanı ise bir yanılsama olduğu düşüncesinin olmasıydı.

Kübizm bir tortu değildir. Sanatta yeni bir başlangıç yapar. Duyular üstün bir algıya sahip olan analitik kübizm hem biçim hem de içerik bakımından radikal bir dönüşümü gerçekleştirmiştir. Gittikçe daralan gelenekçi sanat anlayışların boğduğu sanatçılarda bir çıkış yapma zorunluluğunu doğurmuştur. Modern dünyanın sağladığı imkânlardan faydalanarak kübizm adı altında yeni bir sanat anlayışı oluşturmıştır. Kübizm duyularla tinsellik arasındaki seçimi tinsellik yönünde kullanmıştır. Kübizm de benliğinin sanata açılması sanatta yer almak istemesi de önemli olmuştur. Böylece kübizm geometrik formlara sığınarak sanatın yüzyıllar boyunca aradığı güzellik ütopyasını da sonlandırmış oldu.

Kübizm de tinselliği derin izlerini görmek mümkündür. Sanat felsefeyi de yanına alarak yerleşmiş sanat alışkanlığına karşı bir tehdit oluşturmıştır. Saf bir bakış açısıyla özgürlüğün yaratılma konusundaki ilk modeli analitik kübizm olduğu söylenebilir sanatta yeni bir özgürlük kaygısı kübizm tarafından giderilir. Yeni ufukların açılması batı kültüründe Kübizm ile gerçekleştirilir. Kübizm de kendini sürekli zenginleştirerek sanattaki canlılığını korur. Kübizmin başarısı yeni bir form ve felsefi içerikte gizlidir, kendisine dayatılan tüm akademik anlayışlara karşıdır. Kübizm geleneksel sanatla olan göbek bağıni keserek tamamen özel bir konumu üstlenir. Kavranışı görsel imgelerden felsefi imgelere geçen bir sanat anlayışı getirmiştir.

KAYNAKÇA

- Ashton, D. (2001). Picasso Konuşuyor, Mehmet Yılmaz-Nahide Yılmaz (çev.), Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Berger, J. (2007). Sanat ve Devrim, Bige Berker (çev.), İstanbul: Angora Kitaplığı
- Cabanne, P. (2013). Kübizm, (Çev. Işık Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Coşkun, R. (2005). Resimde Zaman Kavramı, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
- Gombrich, E. H. (2002). Sanatın Öyküsü, Erol Erduran-Ömer Erduran (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eroğlu, Ö. (2007). Sanatın Tarihi, 1. Baskı, İstanbul: Kolaj Kitaplığı.
- Eroğlu, Ö. (2016). Matisse Ve Picasso, 1. Baskı, İstanbul: Tekhne Yayınları
- Erden, E. O. (2016). Modern Sanatın Kısa Tarihi, 1. Baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınları
- İpşiroğlu, N. & İpşiroğlu, M. (2017). Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, 5. Baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Görsel Kaynakça

Görsel Kaynak 1:

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Georges_Braque,_1909,_Port_en_Normandie_\(Little_Harbor_in_Normandy\),_81.1_x_80.5_cm_\(32_x_31.7_in\),_The_Art_Institute_of_Chicago.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Georges_Braque,_1909,_Port_en_Normandie_(Little_Harbor_in_Normandy),_81.1_x_80.5_cm_(32_x_31.7_in),_The_Art_Institute_of_Chicago.jpg)
Erişim: 20.05.2021

Görsel Kaynak 2:

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-keman-ve-samdan-1444/> Erişim: 20.05.2021

Görsel Kaynak 3:

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-lestaquede-evler-1429/> Erişim: 20.05.2021

Yunus Emre GÜMÜŞ¹**IONESCO’NUN GERGEDANLAR’INI GIRARD’IN MİMETİK ARZU KURAMIYLA
OKUMAK****ÖZET**

İki dünya savaşı atlatmış batı medeniyetinin yeniden kuruluş döneminde üretime geçen iki Fransız Ionesco ve Girard yaşadıkları çağa damgalarını vuran çalışmalara imza atmıştır. Girard Mimetik Arzu Kuramıyla edebiyat eleştirisinde çığır açarken aynı dönemde Ionesco tiyatro sanatında büyük yankı uyandıran absürd tiyatronun önemli örneklerini kaleme almıştır. Eserlerini bireyin temel varoluşsal sorgulamaları çerçevesinde geliştiren bu yazarlar 20.yy’ın en önemli entelektüel kırılmalarını yaratmışlardır. Arzunun mimetik bir doğası olduğuna savunan Girard, kuramını klasik metinler üzerinden örneklerken çağdaş kuramların klasik metinler üzerinden okunmasının daha yararlı olacağını vurgular. Bu çalışma ise aynı dönemde üretilmiş bir kuramla bir tiyatro metnini birlikte okumayı hedeflemektedir. Ionesco’nun Rhinocéros-Gergedanlar oyununun René Girard’ın Mimetik Arzu kuramıyla okunacağı bu çalışmada dramatik analiz yöntemi kullanılacaktır. Bu çalışmanın amacı mimetik arzu kuramının izlerini çağdaş-absürd bir tiyatro metninde sürerek bireyin varoluşsal sorgulamasındaki yerini Ionesco’nun Gergedanlar oyunu aracılığıyla tartışmaya açmaktır. Çağdaş tiyatronun önemli örneklerinden birini çağdaş bir kuram ışığında tartışacak bu çalışma; literatürde yeteri kadar önemsenmemiş, görmezden gelinmiş bir noktaya işaret ederek absürd tiyatroya başka bir açıdan yaklaşmayı hedefler.

Anahtar Kelimeler: Ionesco, Gergedanlar, Mimetik Arzu, René Girard, Çağdaş Tiyatro, Absurd Tiyatro

**READING IONESCO'S RHINOCEROS WITH GIRARD'S THEORY OF MIMETIC
DESIRE****Abstract**

Two French, Ionesco and Girard, who started production during the reconstruction period of the western civilization that survived two world wars were left their mark on the era they lived. While Girard blazed a trail in literary criticism with his Mimetic Desire Theory, at the same time, Ionesco wrote important examples of

¹ Arş. Grv., Dokuz Eylül Üniversitesi, yegumus@gmail.com, Orcid: 0000-0002-2707-5366

the absurd theater that had a great impact in theater world. These authors, who developed their works within the framework of the basic existential of the individual, created the most important intellectual breaks of the 20th century. Girard who defends that desire has a mimetic nature is emphasizes that it will be more useful to read contemporary theories through classical texts while exemplifying his theory through classical texts. This study aims to read together a theory and a play that produced in the same period. The dramatic analysis method is used in this study that Ionesco's play *Rhinocéros*-Rhinos was read with René Girard's theory of Mimetic Desire. The aim of this study is to discuss the mimetic desire theory with a contemporary theater play, open it to discussion mimetic desire through Ionesco's play *Rhinoceros*. This study suggests an alternative approach to absurd theater, pointing to a point that has been ignored and ignored enough in the literature.

Keywords: Ionesco, Rhinoceros, Mimetic Desire, René Girard, Contemporary Theatre, Absurd Theatre

GİRİŞ

22 Ocak 1960 yılında Paris Odéon Théâtre de France’ta Eugène Ionesco’nun *Gergedanlar* oyunu ilk gösterimini yaptıktan bir yıl sonra Fransız edebiyat profesörü René Girard çağdaş felsefenin önemli kuramlarından birisi olan *Mimetik Arzu*’yu *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* eseriyle edebiyat dünyasına tanıtır. René Girard edebiyat dünyasında büyük tepki çeken ve yankı uyandıran eserini yayınladığı dönemde Fransız oyun yazarı Eugène Ionesco da tiyatro dünyasında büyük yankı uyandıran absürd eğilimin önemli örneklerini kaleme almaktadır. Bu iki Fransız 20. yy’ın ikinci yarısında kendi disiplinlerinde önemli kırılmalar yaratan uygulamalarla öne çıkarlar. Girard klasik romanlarda arzusunun mimetik doğasına vurgu yapan kuramının izini ararken Ionesco oyunlarında parçalanmış zihnin ve dilin insanları savurduğu saçmalıklardan yola çıkarak varoluşsal sorgulamalara girer. İkisinin de ortak noktası 2. Dünya savaşı sonrası yeniden şekillenen dünyada kendi alanlarında yeni arayışlara yönelmeleridir. Kişisel geçmişlerinde savaşın ve soykırımların karanlık tarafıyla yüzleşmiş bu iki yazar eserlerindeki yeni ve devrim yaratan içeriklerden ötürü çağdaşlarından bir adım öne çıkmış, eserleri kendileri daha hayattayken klasikler arasına girmeyi başarmıştır. Bu iki yazarın da ortaya attığı fikirler ve özgün uygulamalar hemen takdir toplayıp taraftar bulmamıştır. Aksine tutucu eleştirmenler ve ana akım uygulamacılar tarafından başta kabul görmemiş ve sert eleştirilere maruz kalmıştır. Ve fakat iki yazar da kısa sürede geniş kitlelerin beğenisini kazanarak kendilerini kabul ettirmiştir.

Girard’ın kendisini bir filozof olarak tanımlamaması gibi Ionesco da kendisini absürd bir yazar olarak kimliklendirmez. Üstelik sadece Ionesco değil diğer (absürd) yazarlar da kendilerini absürd yazar olarak adlandırmazlar. Absürd oyun kavramı onların oyunlarını tanımlama biçimleri değil, araştırmacıların benzer biçimsel özellikler gösteren eğilimleri kategorize etmek amacıyla kullandıkları yaygınlaşmış bir ifadedir. Sevrin Şener *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* kitabında bu akım içinde sayılan her yazarın her uygulayıcının kendine özgü bir deyişi bir biçimi olduğunu söyler. “*Absürd tiyatro ortak bir programı olan, ilkeleri, kuralları saptanmış bir akım olmamakla*

beraber, belli toplumsal koşulların ve ekinsel birikimin yarattığı ortak bilincin tiyatrodaki ifadesidir” (Şener, 2008, s. 298). Buna rağmen söz konusu yazarlar ve oyunları “absürd” tanımına sıkıştırılarak sadece bu yönelik çerçevesinde değerlendirilmiş farklı bir açıdan bakılıp derinlikli bir incelemeye dâhil edilmemiştir. Ionesco oyunları da bu tutumdan payına düşeni alarak absürd yönelik çerçevesine hapsedilmiştir. Bu noktadan hareketle bu çalışmada Ionesco’nun *Rhinocéros*-Gergedanlar oyunu René Girard’ın Mimetik Arzu kuramıyla okunmaya çalışılacaktır. Bu çalışmada yöntem olarak dramatik analiz yöntemi kullanılacaktır. Bu çalışma Ionesco’nun sadece Gergedan oyunuyla sınırlıdır.

Ionesco ve Girard’ın Çağdaş Klasikleri

Ionesco Gergedanlar oyununu yazdığında Girard Mimetik Arzu kuramını henüz yayınlamamıştı. Bu nedenle başta belirtmek gerekir ki çağdaş olan bu iki Fransız birbirlerinden doğrudan etkilenip beslenmemiştir. Girard arzularımızın özerk olmadığını başkalarının arzularının birer kopyası olduğunu Cervantes, Proust, Stendal, Flaubert ve Dostoyevski gibi büyük romancıların eserlerinden örneklerle açıklar. Ona göre gerçek büyük romanlar arzusunun taklitçi doğasının insan ilişkilerindeki belirleyiciliğini yönlendiriciliğini esas alır ve bunun üzerine gider. Rene Girard büyük başyapıtları modern kuramların ışığında incelemek yerine modern kuramları bu başyapıtların ışığında yorumlamayı önerir. Çünkü ona göre bizim onlardan öğreneceklerimiz onların bizden öğreneceklerinden fazladır. Girard’ın bu görüşü edebiyat eleştirisini; modern kuramların doğrusal aydınlığı üstüne kurmak yerine edebiyatın başyapıtlarının kozmik ışığı altında yaratması gerektiğini savunuyor ve bu açıdan birçok çağdaş eleştirmene örnek teşkil ediyor (Gümüş, 2012). Bu çalışma aynı dönemde üretilen özgün bir kuramla avangart bir tiyatro metnini aynı potada eritmeyi, söz konusu çağdaş kuramın (Mimetik Kuram) ışığında çağdaş bir metni (Gergedanlar) incelemeyi hedefliyor.

İki dünya savaşı atlattıktan sonra yaşanan büyük değişimlerin gölgesinde üreten bu iki Fransız, Ionesco ve Girard, 20.yy’ın en önemli entelektüel kırılmalarının yaratıcılarıdır. İçinde yaşadıkları çağ tam anlamıyla bir “hayal kırıklığı” çağıdır. “*Liberal düşünce insanlığa iki dünya savaşı hediye etmişti; Stalin döneminde SSCB’nin bir diktatörlüğe dönüşmesi sosyalizme inananlar için şok olmuştu. Hitler Almanya’sında yaşananlar hümanist değerlerin karşısına barbarlığı ve ırkçılığı çıkarmıştı; endüstrileşmeden duyulan heyecan teknolojik savaşın ortaya çıkmasıyla sönmüştü* (Güllü, 1995). Bu iki yazarın yönelişlerini şekillendiren içine düştükleri; tüm ideallerin birer birer çöktüğü, gerçekliğin ve varoluşun anlamının sorgulandığı kaotik bir dünya, müphem bir evrendir.

Bu iki yazarın çalışmaları da bu varoluşsal sorgulamanın bir parçası olarak gelişerek yaşadıkları çağa damgalarını vurmalarını sağlar. Her ikisinde de, az ya da çok, klasik olanın varlığı hissedilir ve her ikisi de geleneksel yapıdan izler taşırlar. Girard’ın Mimetik Kuramındaki Aristoteles’in ve Freud’un izleriyle Ionesco’nun oyun kurulumundaki klasik dramatik yapının izleri buna örnek gösterilebilir. Ve fakat her ikisi de sadece bununla değerlendirilemeyecek kadar özgün ve klasik kuramlardan farklıdırlar. Her iki yazar da içinde bulundukları çağı sorgularken alternatif yollar arayarak daha önce dikkatle bakılmamış noktaları işaret ederler.

Ionesco hiçbir toplumun insanın üzüntüsünü yok edemediğini, hiçbir politik düzenin insanı yaşamın acısından, ölüm korkusundan ve mutlak olana duyulan bağılıktan alıkoyamadığını söyleyerek ekler “*toplumsal koşulu yönlendiren insanlığın durumudur, aksi değil!*” (Esslin, 1999, s. 106). Girard ise arzunun mimetik bir doğası olduğunu savunurken arzunun bireyde kendiliğinden oluştuğu düşüncesine karşı çıkar. Ona göre bireyde bir arzunun oluşması için başka birinin (*bir dolayımLAYıcının*) daha o nesneyi arzuluyor olması gerekmektedir. Üstelik Girard bu üçgen yapının sadece hayranlık, sevgi, aşk gibi pozitif duygularda değil kıskançlık, kibir ve züppelik gibi pek çok olumsuz duyguda da kurulduğunu iddia eder. Ionesco da Gergedanlar oyununda gergedanlaşma metaforunu insanlar arasında hızla yayılan bir hastalık olarak ele alır. Bu bağlamda Ionesco’nun oyunundaki gergedanlaşma Girard’ın vurguladığı arzunun mimetik doğasından kaynaklı bir metafor olarak okunabilir.

Bireyin arzularının belirleyicisi gerçekten diğerlerinin yönelişleri midir? Olumlu duyguların yanında olumsuz yönelişler de mimetik arzuyu harekete geçirir mi? Mimetik Arzu üçgeninin bir köşesinde yer alamamak uyumsuzluğun kaynağı mıdır?

Ionesco’nun Gergedanlar’ında Mimetik Arzu’nun İzleri

Gergedanlar (1959) oyunu Ionesco’nun *Kral Ölüyor* (1962) ve *Gönüllü Katil* (1957) oyunları ile birlikte Berenger üçlemesinin bir parçasıdır. Bu üç oyunda da yer alan Berenger karakteri birbirinden farklı, olağanüstü olayların ortasında kalan anti-kahramanlardır. Gergedanlar oyunundaki Berenger daha ilk sahneden uyumsuz bir karakter olarak karşımıza çıkar. Berenger etrafını saran dünyaya ait değildir, ayrıkstır ve etrafındaki herkesin hızla dönüşüm geçirdiği bir evrende gergedanlaşmamakla lanetlenmiştir. Bu laneti fark ettiği noktada direnmeye karar veren bir anti-kahramandır. Yani Berenger, Girard’ın deyişiyle başkalarının “arzusuna” ayak uydurmaya direndiği için değil bunu başaramadığı için insan kalır. Ionesco’ya göre herkesin gergedanlaştığı bir dünyada asıl yalnızlık insan kalmak, asıl çaresizlik gergedanlaşmamaktır.

Ionesco Gergedanlar oyununda birdenbire ortaya çıkan bir düşüncenin bulaşıcı bir hastalık gibi hızla yayılmasına ve yeni bir dinin, bir öğretinin, bir fanatizmin insanları oradan oraya sürüklemesine dikkat çeker. Ionesco bir konuşmasında bu durumu şu şekilde açıklar; *Bilmem hiç dikkatinizi çekti mi sizin düşüncelerinizi artık paylaşmıyorlarsa sanki canavarlarla karşı karşıyaymışsınız duygusu uyanıyor insanlarda. Örneğin gergedanlarla. Gergedanların saflığı, aynı zamanda acımasızlığı var onlarda. Onlar gibi düşünmüyorsanız göz kırpmadan öldürebilirler sizleri* (Arcan, 2013).

Gergedanlar oyununda Ionesco’nun Berenger’i çoğunluğun aksine Girard’ın Mimetik arzu üçgeninin dışına çıkmıştır. Oyunda gergedanlar bir anda ortaya çıkar ve önce tereddütle karşılanır. Fakat kısa süre sonra herkes gergedanların olumlu özelliklerini anlatmaya başlar. Tereddütler sempatiye sempati de hızla bir hayranlığa dönüşür. Bu dönüşümün temelindeki motivasyon kuşkusuz; arzudur. Bu bağlamda Berenger’in Girard’ın arzu üçgenine dâhil ol-a-mayışı onu derin bir yalnızlığa ve çaresizliğe sürükler. Girard’a göre **Mimetik Arzu** bizi insan yapan, bize alışılmış ve hayvansal açlıklardan uzaklaşma ve hiç yoktan yaratılamayacak olan kendi öz kimliğimizi oluşturma olanağı veren şeydir. Bu tanıma göre Berenger öz kimliğini inşaa etmekten yoksun kalmıştır. Silikleşen kimliğiyle toplum içinde kaybolan Berenger gergedanlar ortaya çıkmadan önce de uyumsuzdur. Belki de bu uyumsuzluğudur onu gergedanlaşmaktan alıkoyan. Girard insanları uyum sağlamaya yetenekli kılanın, insana kendi öz kültürüne katılması için bilmek zorunda olduğu her şeyi öğrenme olanağı verenin mimetik arzusunun bireyin kimliğini oluşturma özelliği olduğunu savunur. Ona göre “**insan bunu icat etmez, kopya eder**” (Girard, 2010, s. 50).

Ionesco’nun tiyatrosunun temelinde yer alan bireyin varoluşsal trajedisıyla Girard’ın insanların arzularının kendiliğinden olduğuna dair inanışlarının onları sürüklediği yanılsama ruh ikizi gibidir. İki yazar da bireyin temel yönelişinin varoluşsal bir derinlikte gerçekleştiğine dair hemfikirdir. Girard’ın kuramıyla Ionesco’nun absürd tiyatro düşüncesindeki ortak nokta bireyin varoluşsal sorunlarıdır. Ionesco 1988 yılında Uluslararası Eleştirmenler Birliği tarafından Londra’da düzenlenen *Uyumsuz Tiyatro Öldü mü?* başlıklı seminerde yaptığı bir konuşmada tiyatrosunun amacını şu şekilde ortaya koyar;

Ben ve benim gibi bazı yazarlar, yalnız aşk ve tutkuyu değil, toplumsal sorunları da ortaya koymak istiyorduk. İnsanı kendi içinde, kendi bütünlüğünde, kendi trajedisinde ve var olma koşullarında sahneye taşımak ve seyirciye göstermek istiyorduk. Yani dünyanın kendi absürdlüğü çerçevesinde, “bir budala tarafından anlatılan” bu öyküyü sergilemek (Ionesco E. , 1988).

Hepimizin mimetik düzeneğin içinde olduğunu savunan Girard bütün anlamın mimetik kuramın varoluşsal bir anlayışla kavranabileceğini iddia eder.

Bilimsel ve dinsel görünümeler birbirinden ayrılamazdır, çünkü özlerinde, din ve bilim her ikisi de anlamayı amaçlar. Gerçekten de, din bir insan bilimidir. Ve bu anlayış, öznenin mimetik sistemi içine konulmasını gerektirir. Öznenin kapsam içine alınmasını reddetme, epistemolojik sorunlara ve hatalara yol açar. Özne, sürekli olarak, aynılık ve benzerlerin ortaya çıkmasından kaçınmaya çalışarak, farklılık konusunda düşünmeyi sürdürür (Girard, Kültürün Kökenleri, 2010, s. 154-155).

Girard'a göre özne arzularının kendiliğinden olduğu konusunda değişmez bir inanışa sahiptir. Bu açıdan değişimin, oyuna gönderme yaparak gergedanlaşmanın, kendi içinden gelen doğasından kaynaklanan bir yöneliş olduğu inancına sahiptir. Girard insanın doğasındaki şiddetin ve bunu bastırma yeteneğinin mimetizmden doğan şiddetle eş tutarak daha güçlü ve derin bir yere insanın varoluşsal paradoksuna gönderme yapar.

Karakterlerin iç dünyalarındaki duyguların eylemlerine yön verme biçimleriyle beraber öteki karakterle kurduğu bağı da şekillendirdiğini söyleyen Girard adı konulmamış bir rekabetin varlığına işaret eder. Gergedanlar oyununda bu rekabetin Jean ve Berenger'in temsiliyetleri üzerinden görünür olduğu söylenebilir. Oyunun başında Jean, görünüşü, davranışı ve fikirleriyle kurulu düzenin ideal vatandaşını simgeler. Berenger ise hafta sonları içip dağıtan hafta içi de sistemin çarklarına teslim olan uyumsuz bir karakterdir. Bu iki karakter birbirlerinden oldukça farklıdır ama Ionesco Berenger'in sadece Jean'dan değil toplumun kalanından da farklı olduğunu işaret eder.

BERENGER: Yalnızlığın üstümdeki ağırlığına dayanamıyorum. Toplumunkine de.

JEAN: Çelişkiye düşüyorsunuz. Ağırlığını hissettiren yalnızlık mı yoksa kalabalık mı? (Ionesco, 2000, s. 23).

Düzenin değişmezliğindeki huzura teslim olmuş Jean, Berenger'in toplumla ilişkilenebilmesine karşı büyük bir öfke duyar. Kendisini güvende tuttuğu kadar mahkûm da eden bu çembere Berenger'i de dâhil etmeye çalışır. Berenger'in de buna itirazı yoktur ama uyum sağlamayı bir türlü beceremez. Ionesco'nun her çağda totaliter rejimlerin insanın hayatına farklı pratiklerle nüfuz ettiğinin altını çizdiği gergedanlar oyununda hedef tahtasına belirli bir dini ya da totaliter rejimi koymaz. Ionesco bu oyununda faşizm ya da başka bir ideolojinin rüzgârıyla savrulmayı değil daha temel, daha büyük bir varoluşsal dönüşüme işaret eder. Bu açıdan oyunun söylemi politik değil varoluşsal bir düzlem üzerine oturmaktadır. Bu açıdan da Mimetik Arzu kuramıyla okunmaya müsaittir.

İnsan en yaşamsal gereksinimleri karşılanır karşılanmaz, hatta daha bile önce, yoğun bir arzu duyuyor ama, tam olarak neyi arzuladığını bilmeden; çünkü arzuladığı şey, "varlık/olmaktır"; kendisini yoksun hissettiği ve başka birinde varmış gibi gelen bir "olmak." Özne, bu başkasından, "olmak" için neyi arzulamak gerektiğini söylemesini bekliyor. Önceden bu "olmak" "la donatılmış olduğu anlaşılan örnek kişi bir nesneyi arzuluyorsa o nesne daha tam, daha doygun bir "olmak" sağlayabilecek yetide olabilir.

Örnek konumundaki kişi ise yüce arzu nesnesini özneye sözlerle değil, bizzat arzu ederek gösteriyor” (Girard, Şiddet Ve Kutsal, 2003, s. 207).

Girard’ın arzunun doğasının varoluşsal bir fenomene dayandığını vurgulamasıyla Ionesco’nun gergedanlaşmanın fiziksel olduğu kadar zihinsel bir dönüşümün de ifadesi olduğunu vurgulaması birbiriyle paralellik gösterir. Ionesco’nun Berenger’i Girard’ın arzu üçgeninin dışındadır. Bu nedenle de büyük bir boşluğun ve yalnızlığın içindedir. Buna rağmen herkes gergedanlaşırken o “*Bir başkasına dönüşmekten korkuyorum*” diyerek uyumsuz kimliğine sarılır (Ionesco E. , 2000, s. 86). Çünkü Berenger için bu varoluşsal bir sorundur. Girard’ın penceresinden bakacak olursak Berenger’in varoluşundaki uyumsuzluğun nedeni daha net anlaşılır. O gergedanlaşma fikrinden önce de uyumsuzdur. Berenger hiçbir zaman arzu üçgeninin öznesi ya da dolayımlayıcısı olamamıştır. Oyunda bunu dener ve fakat beceremez, herkes gergedanlaşırken o insan kalır. Ve bunu yani uyumsuzluğu kimlik edinir.

Oyunun başında gergedanlaşma herkes tarafından uzak bir tehdit olarak görülür. Zamanla gergedanlar sevimli bulunarak birer arzu nesnesine dönüşür.

DUDARD: Size saldırmıyorlar. Üstlerine gidilmezse bir şey yapmıyorlar. Aslında kötü değiller. Hatta bir tür doğal bir masumlukları bile var, evet, saflık gibi. İşte ben size gelmek için bütün caddeyi boydan boya yürüdüm. Görüyorsunuz sapa sağlamım, hiçbir sorunum olmadı (Ionesco E. , 2000, s. 90,91).

Bu durum yaklaşan tehlikeyi görmezden gelmekten çok farklı olanın çekiciliğini içinde barındırır. Bu yüzden ilk özne gergedanlaştığı andan itibaren dönüşümün kendisi bir arzu nesnesine dönüşür. Bu noktada dönüş-e-meyen Berenger’in gergedanlaşmayı kötülük olarak tanımlaması dikkat çeker.

BERENGER: Kötülüğün kökünü kurutmak gerekir.

DUDARD: Kötülük, kötülük! Boş laf! Kötülüğün nerede, iyiliğin nerede olduğunu bilebilir miyiz? Herkesin kendine göre bir tercihi vardır. Siz asıl kendiniz için kaygılanıyorsunuz. Gerçek bu işte, ayrıca siz hiçbir zaman gergedan olamayacaksınız, gerçekten... Hiçbir eğiliminiz yok buna! (Ionesco E. , 2000, s. 93)

Dudard’ın gergedanlaşmak için bir eğilim ve çaba gerektiğine işaret etmesi dönüşümün bir arzu nesnesi olduğuna örnektir. Dudard’ın yanıldığı nokta ise “herkesin kendine göre bir tercihinin” olduğu düşüncesidir. Çünkü Girard’a göre insanlar arzularının gerçekten özgün ve kendiliğinden olduğuna dair sarsılmaz bir inanca sahiptir. Girard bu durumu “*en kıymetli yanılsamamız*” olarak tanımlar. Çünkü ona göre her türlü arzunun öykünmecisi bir doğası vardır (Girard, Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki, 2013, s. 9).

Oyunda gergedanlaşmanın mimetik biçimde gerçekleştiğine dair bir emare de Botard’ın dönüşümünde kendini gösterir. Dudard bu dönüşümü “*topluluğa uyma isteği başkaldırma dürtüsüne*

baskın geldi” diyerek açıkça dönüşümdeki mimetik yapıyı işaret eder (s.104). Gergedanlaşmanın mimetik biçimde geliştiğinin diğer bir örneği de Dudard’ın dönüşümünde görülür. Berenger’e göre bu sonunda pişman olunacak geçici bir çekiciliktir. Fakat Dudard kendi gergedanlaşma eğilimini üstlerine ve arkadaşlarına bağlılık olarak tanımlar. Berenger “*göbeğiniz onlarla birlikte kesilmedi ya...*” diyerek mimetik düzeneğini hiç anlamadığını, anlayamayacağına ve bu sistemin hep dışında kalacağına işaret eder (s.108).

Berenger’in Daisy’e olan aşkı da mimetik. Bu arzunun dolayımlayıcısı da ofisteki diğer erkeklerdir. Arzu üçgeninde Berenger özne, dolayımlayıcı ofisteki diğer erkekler nesne de Daisy’dir. Berenger gergedanlaşmak konusunda mimetik düzeneğin dışında kalsa da aşk söz konusu olunca mimetik rekabete dâhil olarak arzu üçgeninde özne konumuna yerleşir. Oyunun sonunda sadece Daisy ve Berenger gergedanlaşmamıştır. Kısa süre içinde Daisy de “*Neşeli görünüyorlar. Kendilerini iyi hissediyorlar derilerinin içinde. Çıldırmaşa da benzemiyorlar. Son derece doğallar. Bir takım nedenleri vardır kuşkusuz.*” Diyerek gergedanlaşmanın cazibesine kendini kaptırır (119). Gergedanlaşmadan kalmak onun için ürkütücüdür, Daisy’nin dönüşümü dışarının baskısının bir sonucu olarak gerçekleşir. Her durumda karakterler gergedanlaşmaları ötekinin dönüşümüyle ilintilidir. Tıpkı Girard’ın kuramındaki kendi varlıklarını gerçekleştirmek için bir başkasının arzusunun gerçekleşmesini bekleyen öznelere olduğu gibi.

Girard’ın kuramında arzunun oluşması için bir dolayımlayıcıya yani nesneyi öznenen daha önce arzulayan bir üçüncü kişinin/düşüncenin varlığına ihtiyaç duyulur. Ionesco’nun oyununda bu dolayımlayıcı gergedanlaşma düşüncesinin kendisidir. Mimetik arzu dönüşüm fiziksel olarak gerçekleşmeden önce yani gergedanlaşma fikri kabul görünce başlar. Başta şehirdeki gergedanları gördüğünü söyleyenlerle alay ederek bunun bir “*kitle psikoza*” olduğunu savunan (Ionesco, 2000, s. 52) Botard kısa bir süre sonra “*gergedansal gerçeği*” kabul eder (Ionesco, 2000, s. 63). Bu açıdan bakıldığında Botard fiziksel dönüşüm gerçekleşmeden önce diğerleri gergedanlaşma fikrini tam anlamıyla benimsedikten sonra “*gergedansal gerçeği*” cansiperane savunur. Oyunun sonunda herkes gergedanlaşırken başından beri toplumsal normların dışında çizilen Berenger’in insan kalması gergedanlaşmanın mimetik bir yönelişle ortaya çıktığını gösterir.

Sonuç

İkinci Dünya savaşı sonrasında kaotik evreninde iki Fransız yazar Ionesco ve Girard, insanoğlunun varlığına ve eylemlerine yön veren temel etmenlere dair yeni sorular sorarlar. Girard insanın temel ihtiyacının var olmak olduğunu ve bu varoluşun da ötekinin arzularına dayandığını savunurken Ionesco oyunlarında insanın yaşam karşısındaki çaresizliğine vurgu yaparak tüm varoluş

mücadelesinin boşunallığının altını çizer. Girardyan bir bakış açısıyla kapitalizmin insanın etrafını çepeçevre sardığı “modern” dünyada özgün ve kendiliğinden olduğu düşünülen isteklerin ve yönelişlerin temelinde yatan şeyin başkalarının arzuları tarafından kurgulandığı söylenebilir. Ve fakat bu geçiş sanıldığından daha sarsıcı ve sancılı bir süreçtir. Çünkü insanlar sandıkları kadar özgün varlıklar olmadıklarını görmeye kolay kolay yanaşmazlar; “mimetik arzunun ve rakiplerinin hayatlarındaki öneminin gün ışığına çıkmasına direnirler” (Williams,1996). Bu direniş de çatışmanın sanatı olan tiyatro sanatının doğal ilgi alanına girerek kendisine sahnede yer bulur.

Girard, mimetik arzuyla başlayan, mimetik rekabetle süren, mimetik ya da kurbanşal bunalımla şiddetini arttıran ve sonunda da günah keçisiyle çözüme ulaşan bütüncül bir sistemin varlığını klasik metinlerden örneklerle açıklamaya çalışır. Girard’ın mimetik düzenek adını verdiği bu bütüncül sistemin izleri sadece klasik metinlerde değil çağdaş metinlerde de varlığını hissettirmektedir. Örneğe Gergedanlar oyununda Ionesco’nun absürd tarzıyla arzunun mantığı işlev dışı bırakan doğası mükemmel bir uyum içinde karşımıza çıkar. Oyunda gergedanlaşma arzusu karşı konulmaz bir cazibe olarak şekillenir, bulaşıcı bir hastalık gibi kısa sürede tüm karakterler arasında yayılır. Bu açıdan bakıldığında Ionesco’nun Gergedanlar oyunundaki “gergedanlaşma metraforu”nun mimetik düzeneğin bütün öğelerini içinde barındırdığı söylenebilir.

Gergedanlar oyunundaki dışarıdan gelip cazibesiyle bir anda geniş kitleleri etkisine alan düşünceler de modern dünyadaki taklitçilik eğilimiyle okunabilir. Girard’ın insan ilişkilerinin yapısı ve dinamiğiyle ilgili önemli ipuçları veren mimetik kuramı Ionesco’nun Gergedanlar oyununda arzunun rizomatik yayılımıyla kendini gösterir. Oyunda insan arzusunun olumsuz yönelişleri bile taklit etme eğilimde olduğunun altı çizilir. Girard’ın kuramıyla okuduğumuz Ionesco’nun oyunu üzerinden; her türlü ideolojinin ve dahi bir düşünceye karşı direnişin mimetik olduğu söylenebilir. Bu da arzularımızın sadece duygusal yönelişlerimizi değil düşünsel yönelişlerimizi de şekillendirdiğini gözler önüne serer.

KAYNAKÇA

- Akıl, S. (2015, Kasım 13). *René Girard Ve Mimetik Arzu*. Kasım 09, 2017 Tarihinde Sanatatak Kültür Sanat Sitesi: [Http://Www.Sanatatak.Com/View/Rene-Girard-Ve-Mimetik-Arzu](http://www.sanatatak.com/View/Rene-Girard-Ve-Mimetik-Arzu) Adresinden Alındı
- Andrade, G. (Tarih Yok). René Girard. 11 06, 2017 Tarihinde Internet Encyclopedia Of Philosophy: [Http://Www.Iep.Utm.Edu/Girard/#H2](http://www.iep.utm.edu/Girard/#H2) Adresinden Alındı
- Arcan, E. (2013). Gergedanlar. Dipnot Kitap Web Sitesi: [Http://Www.Dipnotkitap.Net/Tiyatro/Gergedanlar.Htm](http://www.dipnotkitap.net/Tiyatro/Gergedanlar.Htm) Adresinden Alınmıştır.
- Esslin, M. (1999). Absürd Tiyatro. Ankara: Dost Kitabevi.

IONESCO’NUN GERGEDANLAR’INI GIRARD’IN MİMETİK ARZU KURAMIYLA OKUMAK

- Fuller, D. (2005). Ionesco's Absurd Anthropology. Master Of Art- Thesis. Brigham Young University.
- Girard, R. (2003). Şiddet Ve Kutsal. (N. Alpay, Çev.) İstanbul: Pusula Yayıncılık.
- Girard, R. (2010). Kültürün Kökenleri. (M. Y. Ayten Er, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Girard, R. (2013). Romantik Yalan Ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben Ve Öteki. (A. E. İldem, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Güllü, F. (1995). Absürd Oyunlarda Temalar. Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, 361-362.
- Gümüş, S. (2012). Çözümleyici Eleştiri. İstanbul: Can Yayıncılık.
- Ionesco, E. (2000). Gergedanlar. (H. Anamur, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut.
- Ionesco, E. (1988). Uyumsuz Tiyatro Hep Vardı Ve Gelecekte De Var Olacak. Milliyet Sanat Dergisi(192), 23.
- Şener, S. (2008). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. Ankara: Dost Kitabevi.
- Williams, G. (1996). The Girard Reader. (J. W. James G. Williams, Dü.) New York: The Crossroad Publishing Company.
- Yde, M. (2016). Mimetic Theory: Rivalry, Violence, Scapegoat Theatre And Drama Through The Lens Of René Girard (Cilt 1). Kansas: Journal Of Dramatic Theory And Criticism.

Canan GÜNEŞ¹**KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN
BELİRLENMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA****Özet**

İnsanlık tarihi ile başlayan çömlek üretimi “özel yöntemlerle çamurun şekillendirilip pişirilmesi ile çanak, çömlek, vazo, tabak gibi ticari ve sanatsal ürünler elde etme” olarak tanımlanmaktadır. Bu ürünler elle, kalıpla, presle veya çömlekçi tornası kullanılarak şekillendirilmektedir. Bununla birlikte, daha kolay ve hızlı bir üretim olanağı sağlaması nedeniyle, çömlekçi tornası günümüzde en yaygın kullanılan yöntemdir. Geçmişte sadece çömlek yapımında kullanılması nedeniyle, bu makineye “çömlekçi tornası” ve kullanıcıya ise “çömlekçi” denilmektedir. Çömlekçi tornaları, işlevlerine ve kullanılan malzemeye bağlı olarak, “çamur tornası”, “seramik tornası”, “çamur tezgâhı”, “çömlekçi çarkı”, “çömlekçi tezgâhı” ve torna tezgâhı” gibi isimler almaktadır. Çömlekçi tornalarının ilk örnekleri oldukça basit ve ilkeldir. Genellikle kil, taş ve ahşaptan yapılmış bu ilkel çömlekçi tornaları yüzyıllar içerisinde birçok tasarım değişikliğine uğrayarak günümüze kadar gelmişlerdir. Bununla birlikte teknolojinin hızla ilerlemesi, bu değişim sürecinin halen devam etmesine olanak sağlamaktadır.

Bu çalışma 2018 yılında İtalya’nın Faenza şehrinde yapılmış XVI. TORNANTI çömlekçi yarışmasında gerçekleştirilmiştir. Çömlekçi tornası kullanıcılarının, mevcut tornalara karşı memnuniyet düzeyleri ve yeni tasarımılandırılacak bir tornadan beklentileri belirlenmeye çalışılmıştır. Bu amaç 32 katılımcıya on dokuz adet soru yöneltilmiştir. Anket “Demografik Bilgiler” ve “Ürün Bilgileri” olmak üzere iki kısımdan oluşturulmuştur. Anket sorulara verilecek cevaplar, ürün kullanıcı profillerini ve ürün kullanıcı beklentilerini belirlemek amacıyla yapılmıştır. Görüşmelerin analizleri sonucunda mevcut tornaların sahip oldukları sıkıntılar ve kullanıcıların başarılı bir tasarıma sahip çömlekçi tornasından beklentileri ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Çömlekçi Tornası, Seramik, Kullanıcı Odaklı

¹ Dr., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, canan.gunes@dpu.edu.tr, Orcid: 0000-0002-9360-9629

KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

A RESEARCH ON THE DETERMINATION OF USER-ORIENTED POTTER LATHE DESIGN CRITERIA

Abstract

Pottery production, which begins with human history, is defined as "obtaining commercial and artistic products such as pots, vases, plates and jars by shaping and cooking clay by special methods". These products are shaped by hand, mold, press or using a potter's lathe. However, Potter's lathe is the most widely used method today, as it provides easier and faster production. Because it was only used in pottery making in the past, this machine is called a "potter's lathe" and the user is called a "potter". Potter lathes, depending on their function and the used material, get names such as "mud lathe", "ceramic lathe", "mud loom", "Potter wheel", "Potter loom" and lathe". The first examples of Potter's lathes are quite simple and primordial. These primitive potter lathes, usually made of clay, stone and wood, have undergone many design changes over the centuries and have survived to the present day. However, the rapid progress of technology allows this process of change to continue.

This work was performed in the city Faenza of Italy in 2018. XVI TORNANTI was held in the Potter competition. An attempt was made to determine the satisfaction levels of Potter lathe users against existing lathes and their expectations from a newly designed lathe. 19 questions were asked to 32 participants for this purpose. The survey is composed of two parts: "demographic information" and "product information". The survey was conducted to determine the answers to the questions, product user profiles and product user expectations. As a result of the analysis of the interviews, the difficulties of existing lathes and the expectations of the users from the Potter lathe with a successful design were revealed.

Key Words: Pottery Lathe, Ceramic, User-Oriented

GİRİŞ

Seramik sektöründe farklı üretim yöntemleri ile sanatsal ve ticari ürünler üretilir. Seramik ürünlerin sanatsal ya da ticari olarak üretilme süreçlerinde çömlekçi tornasının önemli bir yeri bulunmaktadır. Tarihin ilk iş makinası olarak kabul edilen Çömlekçi tornası, merkezkaç kuvvetinden alınan enerjinin döner tablaya iletilmesi prensibine dayanan çömlek, vazo ve kâse vb. ürünlerin üretiminde kullanılan bir makinedir. Çömlekçi tornasının ilk örneklerinin kimler tarafından icat edildiği henüz kesin olarak bilinmemektedir. M.Ö 4500'lü yıllarda ilk çömlekçi tornasının Elam Uygarlığı'nın başkenti Susa'da (Shushan) kullanıldığını ileri sürmektedir. İ.Ö 3000 Elamlıların Mısırlılara, İ.Ö 2300 de Mısırlıların Sümerlilere tanıtmıştır(Barbaformosa, 1999, s.8-9).

Cooper'ın "Dünya Çömleğinin Tarihçesi (A History of World Pottery)" adlı kitabında ise ilk çömlekçi tornasının İ.Ö. 4000-3000 yıllarında Mezopotamya'da yer alan Halaf kültürü etkisindeki Ur kentinde kullanıldığı söylenmektedir. Bu ilkel tornalar elle döndürülmekte olup, ağaç ya da taştan üretildikleri belirtilmiştir (Cooper, 1989, s.11). Bir diğer yazar, Simpson da Cooper ile hemfikirdir. Çömlekçi tornasına ait en eski bulgunun, Mezopotamya'nın Ur şehrinde yapılan kazılarda ortaya çıkarılan, pişmiş topraktan yapılmış tabla olduğu bilinmektedir.

KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Dünyada çömlekçi tornasının gelişim sürecine bakıldığında, teknik açıdan tornaların elle döndürülen, ayakla döndürülen, makara sistemi ile döndürülen tipleri ile birlikte, toprağa sabitlenebilen ve taşınabilir tipleri de mevcuttur. Ürün işleme tarzına göre ustanın ayakta olduğu, yere yakın bir taburede oturduğu ya da direkt yere oturduğu çömlekçi tornalarının olduğu bilinmektedir. Çömlekçi tornasına ait tablaların taştan, ahşaptan ya da kilden üretilmiş olduğu arkeolojik bulgular sonucunda anlaşılmıştır. Büyük boyutlu seramiklerin üretilmesi için daha geniş çaplı tablalara ve daha düşük dönme hızına sahip tornaların kullanıldığı bilinmektedir. Bununla birlikte, daha küçük boyutlu ve düzgün yüzeylere sahip ürünlerin işlenmesinde küçük çaplı tablalara ve yüksek hıza sahip tornalar kullanılmıştır. Tarihsel süreç içinde birçok farklı açıdan değişikliğe uğrayan çömlekçi tornalarının tekerleğin icadına paralel olarak kullanılmaya başlandığı düşünülmektedir (Güneş,2021, s.18-19).

Günümüzde ise üniversiteler, fabrikalar, seramik ve çini atölyeleri vb. kullanım alanlarında elektrikli çömlekçi tornaları yaygın kullanılmaktadır. Çömlekçi tornalarının bazı modellerde yön değiştirme şalteri de bulunmaktadır. Bu şalter tablanın saat yönünde veya saatin aksi yönünde döndürülmesine olanak sağlar. Bu özellik solak kullanıcıların rahatça çalışmasına olanak sağlamaktadır. Bir çömlekçi tornası; tabla, kasnak, sigorta şalteri, kontrol paneli, ayak pedalı, motor ve plastik leğenden (sıçramayı engelleyen plastik aksam) oluşmaktadır. Böylelikle kullanıcı daha az yorulmuş, verimlilik ve üretimde artış gözlenmiştir. Ayrıca elektrikli tornalar diğer torna çeşitlerine göre daha sessiz çalışmaktadır.

Teknolojinin ve endüstri devriminin ardından 2000lerde bilgi devrimi ile gerçekleşen teknoloji odaklı süreçte çömlekçi tornalarına olan kullanıcı beklentisi artmış ve bu süreçte çanak çömlek üretimi ve günlük ihtiyaçları karşılamak amacıyla değil, seramik alanında eğitim, hobi ve ticari kaygılar için kullanılmakta ve alıcı bulmaktadır. Ancak bu biçimsel değişim beraberinde bazı kullanıcı sıkıntılarını getirmiştir. Bu kullanıcı sıkıntılarının tespit edilebilmesi için bu çalışma doğrultusunda her yıl düzenli olarak İtalya'nın Faenze şehrinde yapılmakta olan "XVI.MONDIAL TORNİANTI 2018(XXXIV EDİZONE)" çömlekçi tornası yarışmasında çömlekçi tornasında ortaya çıkan değişiklikler ve gelişimlerin tartışıldığı akademisyen ve profesyonel buluştuğu bu önemli sektörel etkinliğe katılım sağlanmıştır.32 profesyonel katılımcılar ile anket, derinlemesine görüşme ve tüm katılımcıların davranışlarına ait gözlem yapılmıştır. Bu yönde toplanan veriler ve bulgular ışığında, tasarım kriterleri belirlenmiştir.

Çalışması kapsamında uygulanan araştırma yaklaşımı, araştırma yöntemi ve araştırma süreci ele alınacaktır. Yapılan literatür araştırması sonucunda, ele alınan araştırmanın yöntem olarak, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde uygulanmasına karar verilmiştir. Bu yöntemin seçilmesiyle, araştırmanın içerdiği sorulara yanıt bulunabilecek ve tasarım kriterleri belirlenebilecektir. Buna göre araştırmada bir nitel araştırma yöntemi olan yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Bu doğrultuda yüz yüze görüşmeler yapılmıştır. Yüz yüze görüşme verileri analizlerine bağlı olarak, ihtiyaçlar tespit edilmiş ve tasarım kriterleri belirlenmiştir.

1.Veritoplama aracı ve Yöntem

Bu Araştırmada anket içeriği hazırlanmadan önce, araştırma konusunu kapsayan literatür çalışması ve araştırma yöntemi gözden geçirilmiştir. Araştırmacı ve Nitel araştırma konusunda uzman bir akademisyenin görüş ve önerilerinden yararlanılarak yabancı çömlekçi tornası

KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

sanatçıları ile on dokuz adet sorudan oluşan bir anket çalışması hazırlanmıştır. “Kişisel Bilgiler” ve “Ürün Bilgileri” olmak üzere iki kısımdan oluşturulmuştur. Birinci kısımda ürün kullanıcı profillerini ve ürün kullanıcı beklentilerini belirlemek amacıyla, ikinci kısımda ise demografik bilgiler ve on adet açık uçlu sorudan oluşturulmuştur(Ek-1). Bu ankette mevcut kullanımda olan çömlekçi tornası hakkındaki olumlu ve olumsuz görüşler, kullanıcı beklentileri ve yeni tasarım önerisini içeren sorulardan oluşmuş olup, alanında uzman, akademisyen ve sanatçılara yönelik anket uygulanmıştır. Anket uygulama esnasında katılımcılardan izin alınarak video ve fotoğraf makinası kullanılmıştır. Görüşmeler ortalama 35 ile 40 dakika sürmüştür.

2.Anket Uygulaması

Uluslararası sanatçıların çömlekçi tornası tasarımı hakkında önerilerini ve beklentilerini ortaya koyabilmek adına, İtalya’nın Faenza Şehrinde 2 yılda bir yapılmakta olan “XVI.Mondial Tornianti 2018 (XXXIV EDİZONE) Çömlekçi Tornası Yarışmasına” katılan alanında uzman yabancı çömlekçi tornası sanatçıları katılımcı olarak seçilmiştir. Anket anına ait görüntüler Fotoğraf 1-2 arasında verilmiştir.



Fotoğraf 1. XVI.Mondial Tornianti Çömlekçi Tornası Yarışması Esnasında Sanatçılara Uygulanan Anket Çalışması, Faenza/İtalya

KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA



Fotoğraf 2. XVI.Mondial Tornianti Çömlekçi Tornası Yarışması Esnasında Sanatçılara Uygulanan Anket Çalışması, Faenza/İtalya

3.Anket Çıktılarının Dokümanite Edilmesi ve Analizi

İtalya'nın Faenza şehrinde düzenlenen 'Mondial Tornianti 2018(XXXIV Edizione)' Uluslararası Çömlekçilik yarışmasında alanında uzman 32 yabancı çömlekçi tornası sanatçısı ile yapılan anket çalışmasının dokümanite edilebilmesi için nitel araştırma olarak gerçekleşen çalışma kapsamında fotoğraf çekimi, sesli not, video çekimi yapılmış ve sanal ortamda kayda alınmıştır. Bu kayıtlar doğrultusunda çoktan seçmeli, kısa yanıt hazırlanan soruların cevapları, Dumlupınar Üniversitesinde Eğitim Fakültesinden alanında uzman akademisyen tarafından SSPS(19) programında veri analizleri yapılmıştır. SPSS (19) programında frekans ve yüzdelik analizleri yapılarak tablolar halinde değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular neticesinde kullanıcı şikâyet, istek ve önerileri dikkate alınarak tasarım sürecinde kullanılması kararına varılmıştır.

4. Verilerin Değerlendirilmesi

Genel bir literatür çalışmasıyla birlikte bu çalışmada araştırma yöntemi olarak nitel araştırma yönteminin kullanılmasına karar verilmiştir. "Nitel araştırma" 1960'larda yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle eğitim, kriminoloji, sosyoloji, siyaset bilimleri ve uygulamalı alanlarda kullanılmıştır (Hammersley & Traianou, 2012 ,s.10-11).

Nitel çalışmaları istatistiksel yöntemler yerine daha detaylı olarak verilerin toplanmasını ve soruların irdelenmesini sağlayan bir araştırma yöntemi olarak nitelendirmekte ve nitel çalışmaların verilerin daha detaylı olarak ortaya konulmasını sağladığını vurgulamaktadır. (Seggie & Bayyurt,2015, s.12).

Bu çalışma kapsamında "veri toplama tekniği" kullanılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme, Açık-uçlu soruları içeren anket, yüz yüze görüşme ve gözlem yapılmıştır. Nitel araştırma yöntemi

KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

referans alınarak anket sorularının cevabında yer alan her bir veri okunmuş ve katılımcıların kendi görüşlerinden elde edilen, kendi içerisinde benzerlik bakımından bütünlük oluşturan ifadeler tespit edilmiştir. Ardından bu bütünlüğü temsil eden kodlamalar yapılmıştır. Anketten elde edilen verilerde araştırmanın amacı doğrultusunda yalnızca ‘kullanıcı odaklı ve teknoloji tabanlı çömlekçi tornası tasarım kriterleri’ üzerinde durulmuş, geçerli sonuçlara ulaşabilmek adına sanatçı yanıtlarında tasarım kriterleri dışında yer alan veriler ayıklanarak analiz dışı bırakılmıştır. Kodlama sırasında sanatçıları tanıtıcı bir sıra numarası verilmiştir. Her bir kodun yanında bu koda ait örnek görüşlere, sanatçı sıra numarasına ve frekanslara yer verilmiştir. Tüm veriler kodlandıktan sonra bir kod listesi oluşturulmuş ve birbirleri ile benzerlik gösteren kodlarda birleştirilme yapılmıştır. Veri seti ilk kodlamanın ardından araştırmacı tarafından yeniden okunmuştur. Bazı kodlarda değişiklik ve düzenlemeler yapılmıştır. Kodlama işleminden sonra, kodlar daha genel anlam ifade edecek temalara dönüştürülmüştür. Kodlamalar, eğitim bilimleri alanında Öğretim Üyesinin görüşlerine sunulmuştur. Kodlamalar karşılaştırılarak fikir birliği sağlanmıştır.

Yarı yapılandırılmış anket görüşmelerinin sonucu uzman, akademisyen ve sanatçıların cevapları word belgesi haline getirilmiş, verilen yanıtlar QSR NVivo10 programında içerik analizine tabi tutulmuştur. Bu bağlam da yapılan anket ve yarı yapılandırılmış görüşmeler doğrultusunda kullanıcı odaklı ve teknoloji tabanlı bir çömlekçi tornası tasarım kriterleri belirlenmiştir.

4. Anket Bulguları

İtalya’nın Faenza şehrinde düzenlenen ‘Mondial Tornianti 2018(XXXIV Edizione)’ Uluslararası Çömlekçilik yarışmasında alanında uzman 32 yabancı çömlekçi tornası sanatçısına yönlendirilmiştir. Görüşme öncesinde araştırma hakkında gerekli açıklamalar yapılarak katılımcılar görüşmeye hazırlanmıştır. Görüşme esnasında katılımcıların yanıtlarını yönlendirecek herhangi bir görüş belirtmekten kaçınılmıştır. Katılımcıların ankete cevap verme süreleri ortalama 35-40 dakika sürmüştür. Katılımcılar anketi doldururken izinleri alınarak fotoğrafları çekilmiştir. Anketlerin tamamlanması 5 gün sürmüştür. Elde edilen anket sonuçları, SSPS(19) programı kullanılarak analiz edilmiştir. Analiz sonuçlarında elde edilen frekans ve yüzde sonuçları tablolar halinde düzenlenmiştir. Ankete katılan çömlekçi tornası kullanıcılarının demografik bilgileri Tablo 1, Tablo 2 ve Tablo 3’ de verilmiştir.

Ankete katılan 32 çömlekçi tornası kullanıcısının %46.9’u kadın, % 53.1’i erkektir.

Tablo 1. Katılımcıların cinsiyet oranları

	FREKANS	YÜZDE
KADIN	15	46.9
ERKEK	17	53.1
TOPLAM	32	100

Ankete katılan 32 çömlekçi tornası kullanıcısının %6.3’ ü ilkökul düzeyinde eğitim almıştır. Ortaokul düzeyinde eğitim alan katılımcıları ise % 21.9’luk bir dilimi oluşturmaktadır. Lise düzeyinde eğitim alanlar ise %40.6’lık bir oranla çoğunluğu oluşturmaktadır. Katılımcıların %

KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

28.1'i Lisans- Yüksek Lisans düzeyinde eğitime sahiptir. Doktora seviyesindeki katılımcı oranı ise % 3.1 seviyesindedir (Tablo 5.2).

Tablo 2. Katılımcıların eğitim düzeyi oranları

	FREKANS	YÜZDE
İLKOKUL	2	6.3
ORTAOKUL	7	21.9
LİSE	13	40.6
LİSANS-YÜKSEK LİSANS	9	28.1
DOKTORA	1	3.1
TOPLAM	32	100

Anket katılımcılarının %43.75'i İtalyanlar oluştururken, %18.75'ini ise Fransızlar oluşturmaktadır. Fransızları %12.75 katılım ile İspanyollar takip etmektedir. Hollandalı ve Çinli katılımcılar ise %9.375'lik bir orana sahiptir. Kore'den ise 2 katılımcı anket sorularına cevap vererek, %6.25'lik paya sahip olmuşlardır (Tablo 3).

Tablo 3. Katılımcı uyruğu oranları

	FREKANS	YÜZDE
İTALYA	14	43.75
FRANSA	6	18.75
İSPANYA	4	12.75
HOLLANDA	3	9.375
ÇİN	3	9.375
KORE	2	6.25
TOPLAM	32	100

Anket sorularında katılımcıların demografik özellikleri belirlendikten sonra Tablo 4-8'de analiz sonuçları verilen 5 soru ile katılımcıların torna üzerindeki tecrübeleri belirlenmeye çalışılmıştır. Böylece katılımcıların anket sorularına cevap vermedeki yetkinlikleri ortaya konmuştur.

Bu amaç doğrultusunda öncelikli olarak, katılımcıların çömlekçi tornasını kaç yıldır kullandıkları belirlenmiştir (Tablo 4). Buna göre, katılımcıların kaç yıldır torna ile ilgilendiklerini belirlemek amacıyla yönlendirilen soru ile katılımcıların tecrübe düzeyleri belirlenmeye çalışılmıştır. Buna göre, katılımcıların %9.4'ü bir yıldan daha az süredir torna kullanmaktadır. Katılımcıların %3.2'si ise 1-5 yıl arasında torna kullandıklarını ifade etmiştir. Katılımcıların %18.8'nin ise 6-10 yıl arası torna tecrübesi olduğu belirlenmiştir. Katılımcıların %68.8'lik bir oranı ise 10 yıldan daha fazla bir süredir torna üzerinde çalışmalar yürütmektedir.

KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Tablo 4. Katılımcıların çömlekçi tornasını kaç yıldır kullandıklarına ait sonuçlar

	FREKANS	YÜZDE
1YILDAN AZ	3	9.4
1-5 YIL	1	3.1
6-10 YIL	6	18.8
10 YIL ÜZERİ	22	68.8
TOPLAM	32	100.0

Katılımcılara, “Çömlekçi tornasını hafta bazında hangi sıklıkta kullandıkları” şeklinde bir soru daha yönlendirilmiştir (Tablo 5). Böylece yıllar bazında edindikleri tecrübe dışında, kullanım sıklığı belirlenerek, deneyimleri hakkında daha detaylı bilgi edinilmiştir. Buna göre katılımcıların %28.8’lik oranı ile büyük çoğunluğunun tornayı her gün kullandıkları ortaya konmuştur. Katılımcıların %25.5 gibi bir çoğunluğu ise haftada en az bir kez kullandıklarını belirtmişlerdir. Tornayı haftada en az iki kez kullanan katılımcılar ise %9.4’lük paya sahiptir. Katılımcıların %12.5’i ise tornayı haftada en az üç kez kullanmaktadırlar. Tornayı haftada üçten fazla kullanan katılımcı oranı ise %23.3’tür.

Tablo 5. Katılımcının çömlekçi tornasını hafta bazında kullanma sıklıklarına ait sonuçlar

	FREKANS	YÜZDE
HERGÜN	9	28.1
HAFTADA 1	8	25.0
HAFTADA 2	3	9.4
HAFTADA 3	4	12.5
3’ DEN FAZLA	7	21.9
DEĞİŞKENLİK GÖSTERİR	1	3.1
TOPLAM	32	100.0

Katılımcılara tornayı günde kaç saat kullandıklarına dair yöneltilen sorunun frekans ve yüzde değerleri Tablo 6’da verilmiştir. Buna göre, katılımcıların %15.6’sı günde bir saat, %18.8’i günde iki saat, %18.8’i günde üç saat, %3.1’i günde dört saat ve %43.8’i günde beş saat ve üzeri çömlekçi tornası kullandığını belirtmiştir.

Tablo 6. Katılımcıların çömlekçi tornası günlük kullanım süresine ait sonuçlar

	FREKANS	YÜZDE
1 SAAT	5	15.6
2 SAAT	6	18.8

KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

3 SAAT	6	18.8
4 SAAT	1	3.1
5 SAAT VE ÜZERİ	14	43.8
TOPLAM	32	100.0

Çömlekçi tornasındaki deneyimin bir diğer göstergesi, torna ile üretilen ürünlerin boyutlarıdır. Bu nedenle, çömlekçi tornasında katılımcı tecrübesini belirlemek adına yönlendirilen bir diğer soru ise “Kullanıcıların mevcut çömlekçi tornalarında yaptıkları ürünlerin çeşitleri nelerdir?” şeklindedir. Anket sonuçlarından alınan cevaplara göre bardak, kase vb. ürünler, küçük ürün kategorisine dahil edilmiştir. Vazo ve sürahi gibi ürünler orta kategoriyi oluştururken, Saksı ve küp tarzındaki ürünler büyük ürün kategorisinde değerlendirilmiştir (Tablo7). Buna göre katılımcıların %12.5’i küçük ürünler üretirken, %46.9’u orta boyut kategorisinde yer alan vazo ve sürahi tarzında ürünler üretmektedir. Büyük ürün kategorisine dâhil edilmiş olan saksı ve küp gibi ürünleri üreten katılımcı oranı ise %40.6’lık bir paya sahiptir.

Tablo 7. Katılımcıların çömlekçi tornasında ürettikleri ürün boyutlarına ait sonuçlar

	FREKANS	YÜZDE
KÜÇÜK(bardak, kâse vb)	4	12.5
ORTA (vazo, sürahi vb.)	15	46.9
BÜYÜK(Saksı, Küp vb)	13	40.6
TOPLAM	32	100.0

Katılımcılar tarafından çömlekçi tornasında üretilen ürünlerin boyutlarını daha derinlemesine anlamak amacıyla yönlendirilen sunta soru niteliğindeki bir diğer soru ise “Çömlekçi tornasında kaç santimetre civarında ürün üretmektesiniz?” şeklindedir (Tablo 5.8). Katılımcıların bu soruya verdikleri cevaplar değerlendirildiğinde, %9.4’lük orana sahip katılımcının, 0-15 cm boyutlarında ürünler ürettikleri anlaşılmıştır. Katılımcıların %25’i ise 16-30 cm boyutlarında ürünler üretmektedir. Görece daha büyük ölçülerdeki (31-45 cm) ürünleri üreten katılımcı oranı %9.4’dür. Katılımcıların %53.1’lik bir pay ile büyük çoğunluğunun 46 cm ve üzeri boyutlarda ürün ürettiğini ortaya konmuştur.

Tablo 8. Kullanıcıların mevcut çömlekçi tornalarında yaptıklarında ürünlerin yüksekliklerine ilişkin cevapları

	FREKANS	YÜZDE
0-15 CM	3	9.4
16-30 CM	8	25.0
31-45 CM	3	9.4

KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

46 CM ÜZERİ	17	53.1
YANITSIZ	1	3.1
TOPLAM	32	100.0

Yapılan analizler sonucunda elde edilen oransal değerlere bakıldığında, katılımcıların büyük çoğunluğunun tornayı uzun yıllardır deneyimledikleri kolayca anlaşılmaktadır. Bununla birlikte yapılan anketler sonucunda, katılımcıların büyük bir çoğunluğunun tornayı kullanma sıklığı ve torna üzerinde geçirdikleri zamanın oldukça fazla olduğu da ortaya konmuştur. Katılımcıların torna üzerinde geçirdikleri zamanın paralelinde büyük ürünler ürettikleri de yapılan anket sonuçlarından anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, anket katılımcılarının torna kullanımı konusunda oldukça büyük bir deneyime sahip olduklarını söylemek mümkündür.

Ankette “katılımcıların hangi tip tornaları, hangi amaçla kullandıklarını” belirlemek amacıyla iki farklı soru yönelendirilmiştir. Sorular hazırlanırken, katılımcıların yeni tasarımılandırılacak bir mini tornadan beklentilerinin dayanak noktalarının belirlemek hedeflenmiştir. Buna göre Tablo 5.9’den de anlaşılacağı üzere katılımcıların %53.6’ı Shimpo markasını kullanmaktadır. Shimpo dışındaki markalar ise oldukça düşük oranlara sahiptir. Brent marka çömlekçi tornası %9.375’lik bir kullanım oranına sahipken, Amaco, Speedball, Rohde ve Skutt markalarına ait çömlekçi tornaları ile kendi imalatını kullanan katılımcıların oranı %6.25’dir. Pacific marka çömlekçi tornasını ise katılımcılardan bir tanesi kullanmaktadır ve %3.25’lik dilimde yer almaktadır.

Tablo 9. Katılımcının tercih ettiği çömlekçi tornası markalarına ait sonuçlar

	FREKANS	YÜZDE
SHİMPO	18	53.6
BRENT	3	9.375
AMACO	2	6.25
SPEEDBALL	2	6.25
ROHDE	2	6.25
SKUTT	2	6.25
PACIFIC	1	3.125
KENDİ İMALATIM	2	6.25
TOPLAM	32	100.0

Katılımcıların çömlekçi tornasını, hangi alanlarda ya da başka bir ifadeyle hangi amaçla kullandıklarını belirlemeye yönelik hazırlanan anket sorusuna ait cevapların değerlendirilmesi Tablo 5.10 da verilmiştir. Buna göre, katılımcıların %68.8’i atölyelerinde ticari amaçlı olarak torna kullanmaktadır. Katılımcıların %12.5’i ise çömlekçi tornasını evlerinde hobi amaçlı, eğitim amaçlı ya da ticari amaçlı kullanmaktadır. Ankete katılanların %3.1’i tornayı eğitim amaçlı olarak okullarda

KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

kullanırken, %9.4'lük kısmı oluşturan katılımcılar ise tornayı diğer kullanım alanlarında kullandıklarını belirtmiştir.

Tablo 10. Katılımcıların çömlekçi tornasını kullandıkları alanlarına ait sonuçlar

	FREKANS	YÜZDE
ATÖLYE	22	68.8
EV	4	12.5
OKUL	1	3.1
DİĞER	3	9.4
YANITSIZ	2	6.3
TOPLAM	32	100.0

Ankette, kullanıcı odaklı tasarım yöntemleri kullanılarak üretilecek olan mini tip bir çömlekçi tornasında olması gereken tasarım unsurlarını belirlemek amacıyla 6 farklı soruya yer verilmiştir. Bu sorular hazırlanırken kullanıcı odaklı tasarım kriterlerini oluşturan ergonomi, kalite, estetik, ürün kimliği, teknoloji, duygusal algı unsurları üzerine kullanıcıların beklentilerinin ortaya konması hedeflenmiştir. Anket soruları hazırlanırken, kullanıcı odaklı tasarımın kullanılabilirlik, işlevsellik ve memnuniyet kriterlerine cevap bulabilecek şekilde olmasına dikkat edilmiştir. Bu bağlamda katılımcıların anlayabileceği düzeyde sorular sorularak, yönlendirmeler yapılmıştır. Sorulara verilen cevaplar değerlendirilerek, kullanıcının memnuniyeti ve beklentileri belirlenmiştir.

Bu amaç doğrultusunda, katılımcıların kullandıkları çömlekçi tornasının ergonomisi hakkındaki düşüncelerinin belirlenmesi hedeflenmiştir. Bu doğrultuda, katılımcılara “El, bilek ya da bel ağrıları yaşayıp yaşamadıkları” ile ilgili soru yönlendirilmiştir. Buna göre, katılımcıların %71.9'u kullandıkları tornanın el, bilek ve bel bölgesinde ağrılara sebep olduğunu belirterek ergonomik sıkıntının yaşandığını dile getirmiştir. Katılımcıların %12.5'i ise ergonomi hakkında sıkıntı yaşamadığını ifade etmektedir. Bununla birlikte, %15.6'lık bir oran ise bu soruyu yanıtızsız bırakmıştır. Bu sonuçlardan yola çıkarak mevcut çömlekçi tornalarında büyük bir ergonomi problemi olduğunu söylenebilir.

Tablo 11. Katılımcıların kullandıkları çömlekçi tornasının ergonomik özelliklerine ait görüşleri

	FREKANS	YÜZDE
ERGONOMİK DEĞİL	23	71.9
ERGONOMİK	4	12.5
YANITSIZ	5	15.6
TOTAL	32	100.0

Tasarımı yapılacak tornanın, kullanıcı odaklı tasarım kriterlerine uygun olarak tasarımılandırılması ve kullanıcı tarafından ‘iyi ürün’ olarak tanımlanması için kalite, ergonomi ve teknoloji unsurlarını tetikleyen “Torna gövdesinin hidrolik olmasının kullanıcı açısından bir tercih sebebi midir?” sorusu anket kapsamında katılımcılara yönlendirilmiştir. Buna soruya katılımcıların %81.3'ü bu ‘olmalı’ şeklinde cevap vermiştir. Katılımcıların %18.7'si ise tornanın hidrolik bir gövdeye sahip olmasını gerekli görmediği konusunda fikir bildirmiştir.

KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Tablo 12. *Kullanıcıların yeni bir çömlekçi tornası tasarımıda tornanın hidrolik bir gövdeye sahip olup olmamasına ait görüşler*

	FREKANS	YÜZDE
OLMALI	26	81.3
OLMAMALI	6	18.7
TOPLAM	32	100.0

Mevcut tornaların sahip oldukları kalitesi, estetik özellikleri, ürün kimliği ve teknolojik özelliklerin, kullanıcı üzerinde yarattıkları memnuniyet duygusunu belirlemek amacıyla iç içe geçmiş 4 soru daha hazırlanmıştır. Bu sorulardan alınan cevaplara ait değerlendirme sonuçları Tablo 12-16 da verilmiştir. Bu sorulara verilen cevapların analizleri sonucunda, kullanıcının ürün ile arasındaki duygusal algı hakkında çıkarsama yapılmıştır.

Bu kapsamda kullanıcılara ilk olarak “Kullandıkları çömlekçi tornasının temizlenme kolaylığı hakkında düşünceleriniz nelerdir?” sorusu yönlendirilmiştir. Bu soruya katılımcıların %87.5’u zor temizlendiğini belirtirken, %6.7’si kolay temizlendiğini ifade etmiştir. Katılımcıların %6.3’ü ise bu soruya yanıt vermemiştir. Anket sonuçları ışığında katılımcıların büyük çoğunluğu, kullandıkları tornanın kolay temizlenmediği konusunda hem fikirdir. Anket değerlendirmeleri sonucunda, kullanıcı odaklı bir tornanın tasarım unsuru olarak temizleme kolaylığını sağlamak, kullanıcı memnuniyeti açısından büyük önem taşımaktadır.

Tablo 13. *Katılımcının kullandıkları çömlekçi tornasının temizleme kolaylığı hakkındaki görüşleri*

	FREKANS	YÜZDE
ZOR	28	87.5
KOLAY	2	6.7
YANITSIZ	2	6.3
TOPLAM	32	100.0

Katılımcılara yönlendirilen bir diğer soru ise “Kullandığınız çömlekçi tornasının sabit konumlu ve kolay ulaşılabilir bir su kabına sahip olmasını ister misiniz?” şeklindedir. Bu soruya katılımcıların %87.7’si ‘evet’ cevabını vermiştir. %12.7’lik bir azınlık ise ‘hayır’ şeklinde görüş bildirmiştir. Bu soruya da katılımcıların büyük bir çoğunluğunun ‘evet’ cevabı vermesi ile tasarıma su kabının bir girdi parametresi olarak alınmasının gerektiğini ortaya koymuştur.

KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Tablo 14. *Kullanıcıların yeni bir çömlekçi tornası tasarımıda sabit bir su kabı olması hakkındaki düşünceleri*

	FREKANS	YÜZDE
EVET	28	87.5
HAYIR	4	12.5
TOPLAM	100.0	100.0

Kullanıcılara yeni bir çömlekçi tornası tasarımlarının da açma/ kapama butonun otomatik olmasının kullanım kolaylığı için bir avantaj sağlayıp sağlamayacağı konusunda görüşleri alınmıştır. Bu kapsamda katılımcılara “Kullandıkları tornaların otomatik açma-/kapama butonuna sahip olmasını ister miydiniz?” sorusu yönlendirilmiştir. Anket sonuçlarına göre katılımcıların %71.9’u otomatik butonun kullanım avantajı sağlayacağı görüşüne sahiptir. Katılımcıların %28.1’i ise herhangi bir avantajı olmayacağını belirtmiştir. Anket sonuçlarına göre, kullanım kolaylığı açısından otomatik bir buton aranan bir tasarım parametresi olabilir.

Tablo 15. *Katılımcıların otomatik açma/kapama butonu ile ilgili görüşleri*

	FREKANS	YÜZDE
EVET	23	71.9
HAYIR	9	28.1
TOPLAM	32	100.0

Katılımcılara yönlendirilen “Kullandığınız tornanın taşınabilir olmasını ister miydiniz?” sorusu ile torna kullanıcılarının taşınabilir bir çömlekçi tornasına sahip olmalarının, onlarda ne gibi duygular yaratacağı belirlenmeye çalışılmıştır. Böylece, tasarımı yapılacak mini tornanın talep görüp görmeyeceğinin de ortaya konması hedeflenmiştir. Katılımcılardan alınan cevaplara bakıldığında %81.25’lik bir oranla katılımcılar taşınabilir bir tornaya sahip olmak istediklerini belirtmişlerdir. %12.5’i taşınabilir tornayı gereksiz bulurken, %6.25’lik bir oran ise soruyu yanıtsız bırakmıştır. Anket sonuçlarına göre katılımcıların büyük bir kısmı taşınabilir tornanın kendilerine avantaj sağlayacağı görüşündedir. Bu sonuçlara göre, taşınabilir bir mini torna, torna kullanıcıları tarafından olumlu karşılanacak bir ürün olacaktır.

Tablo 16. *Kullanıcıların mevcut çömlekçi tornasının taşınabilirliği hakkındaki düşüncesi*

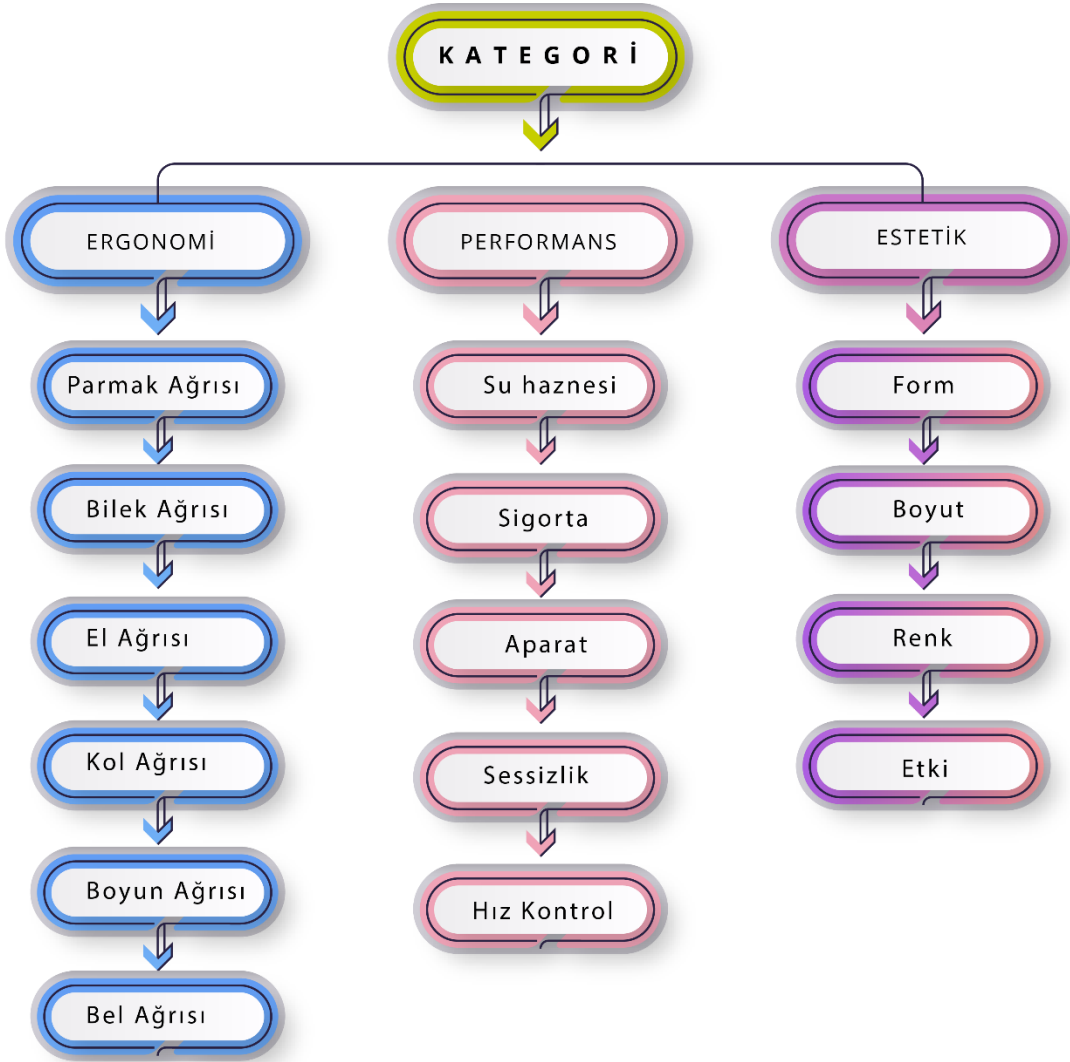
	FREKANS	YÜZDE
EVET	26	81.25
HAYIR	4	12.5
YANITSIZ	2	6.25
TOPLAM	32	100.0

5.Kullanıcı Beklentileri Tablosu

Bu çalışma sonucunda cevaplar kategorilere dağıtılmıştır. Daha sonraki incelemeler ise kategorileri doğrulamak için kodlanmıştır. Kullanıcıların çömlekçi tornası hakkındaki fikirlerini belirlemek ve

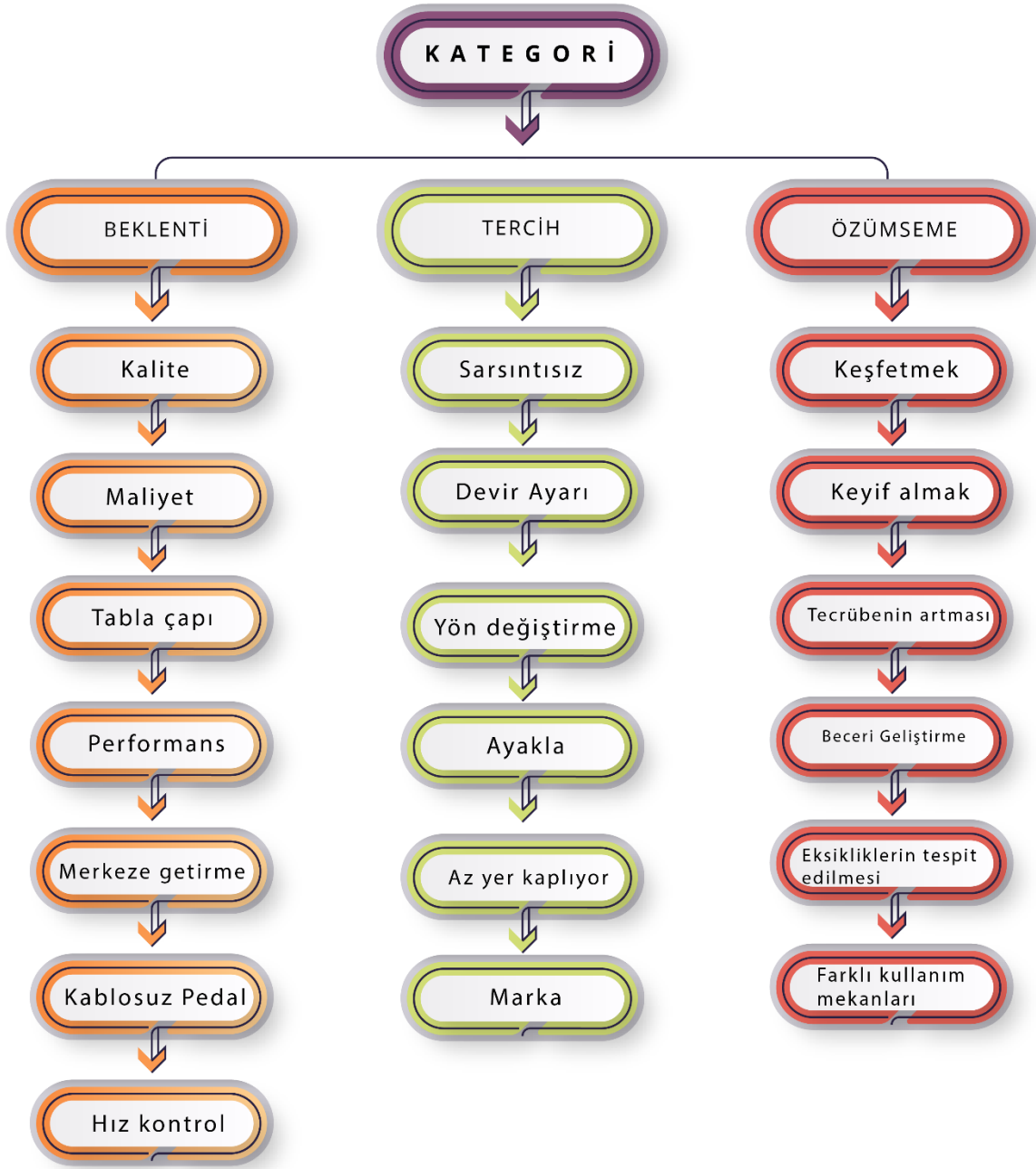
KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

kategorize etmek için beklenti kriterleri tablosu oluşturulmuştur. Kullanıcıların Çömlekçi tornası hakkındaki fikirleri genelden özele doğru sıralanmıştır.



Tablo 1: Kullanıcı beklenti tablosu

KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA



Tablo 2: Kullanıcı beklenti tablosu

SONUÇ

- Yapılan derinlemesine görüşmelerde mevcut çömlekçi tornasını kullanan katılımcılar ergonomi sorunu yaşadıklarını ifade etmişlerdir. Günümüzde kullanılmakta olan çömlekçi tornalarının antropometrik ölçülerin göz önünde bulundurulmadan tasarımı yapılmıştır. Bu eksiklik, çalışma esnasında ve sonrasında parmak, bilek, el, kol ve bel/ sırt ağrılarına sebep olduğu tespit edilmiştir.

KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

- Kullanıcı için bir çömlekçi tornasının estetik açıdan formunun, boyut, renk ve kullanıcı üstünde ki etkisinin de önemli olduğu tespit edilmiştir.
- Kullanıcının tasarlanacak olan bir üründen beklentisi ise; kalite, maliyet, tabla çapı, performans, merkeze getirme, kablosuz pedal, hız kontrolünün olmasıdır.
- Kullanıcılar mevcutta kullandıkları çömlekçi tornasında su haznesi, sigorta, aparat, sessizlik ve ergonomi gibi tasarım kriterlerinin göz ardı edildiği tasarlanacak olan başka bir üründe bu kriterlerin kesinlikle önemsenmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.
- Kullanıcıların mevcutta kullandıkları markaları tercih sebeplerini ise şu şekilde sıralamışlardır; Sarsıntısız olması, devir ayarının yapılabilir olması, yön değiştirebilmesi, az yer kaplıyor olması, kurumsal bir marka olması.
- Aynı çömlekçi tornasının farklı kişiler tarafından kullanılmak zorunda olduğu kurumlar da (üniversite, fabrika, atölye) kullanıcıların ergonomik sıkıntılar nedeniyle çömlekçi tornasına kullanımında zorlandıklarını belirlenmiştir.
- Bu bulguyu desteklemek amacıyla ülkemizde de çömlekçi tornasını kullanan akademisyen ve profesyonellerle görüşmeler yapılmış ve benzer sonuçlara ulaşılmıştır.
 - Araştırmanın genel yapısı içerisinde ortaya konmuş kullanıcı odaklı ve teknoloji tabanlı çömlekçi tornası; tasarım kriterleri değerlendirilmiştir.
 - Araştırma ile kullanıcı odaklı ve teknoloji tabanlı tasarıma yönelik ihtiyaçlar belirlenmiştir.
 - Bu araştırma ile sanatçının aslında kendi kullandığı ekipmanlarını en iyi tasarlayacak kişi olduğu bu araştırma ile ortaya koyulmaya çalışılmıştır.
 - Araştırma sürecinde kullanıcılar kullanıcı odaklı ve teknoloji tabanlı bir çömlekçi tornasına olan ihtiyaçlarının aslında yadsınamayacak kadar önemli olduğunu vurguladılar.
 - Sanatçı/kullanıcı/eğitimcilerin değişen gereksinimleri olduğu kanısına varılmıştır.
 - Bu çalışma bundan sonraki çömlekçi tornası tasarım çalışmalarında yol gösterici bir çalışma örneği niteliği taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Barbaformosa.(1998).The Potter's Wheel.
- Cooper, E. (1989). A history of world pottery. Philadelphia: Chilton Company .
- Cooper, E. (2010). 10.000 Years of Pottery. China: The British Museum.
- Güneş, C. (2021). Kullanıcı Odaklı Tasarım Ve Çömlekçi Tornası: Taşınabilir Mini Çömlekçi Tornası Üzerine Bir Tasarım Çalışması. Sanatta Yeterlilik Tezi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Hammersley, M., & Traianou, A. (2012). Ethics in qualitative research: Controversies and contexts. Sage.
- Seggie, F. N., & Bayyurt, Y. (2015). Nitel araştırma. Anı yayıncılık.

**KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ
ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA**

EK-1: Ankette yer alan sorular

**A USER-CENTERED AND TECHNOLOGY BASED APPROACH TO TRADITIONAL
POTTERY DESIGN**

PERSONAL DETAILS

Your gender

☐ Male ☐ Female

Your age group

☐ <20 ☐ 21-24 ☐ 25-29 ☐ 30-34 ☐ 35-40 ☐ 41-44 ☐ 45-49 ☐ 50-54
☐ 55-59 ☐ 60-64 ☐ 65-69 ☐ >70

Educational background

☐ Primary school ☐ Primary school ☐ Secondary school ☐ High school ☐ University
☐ MSc

☐ Phd ☐ Other

Your profession:

Your workplace district/city:

Foreign language skill:

☐ No ☐ Yes

PRODUCT-USER RELATIONS

1-For how long you have been using pottery wheel?

☐ Less than one year

☐ 1-5 years

☐ 6-10 years

☐ Over 10 years

2- How often do you use your pottery wheel?

☐ Everyday ☐ Once a week ☐ Twice a week ☐ Thrice a week

☐ More than 3 times a week.

3- How long do you spend time everytime you use your pottery wheel?

☐ 1 hour ☐ 2 hours ☐ 3 hours ☐ 4 hours ☐ 5 hours and over

**KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ
ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA**

4- Generally, what type of clay do you use with your pottery Wheel?

☐Porcelain ☐Stoneware ☐Regional clay ☐My own product ☐Other(please explain)

5-What is the brand of your pottery Wheel?

☐ Shimpo Wheel ☐ Brent Wheel ☐Paul Soldner ☐My own product ☐ Other

6- When you are about to buy a pottery Wheel, what are the relative influences of the following factors? Please order from 1 to 11 (1 indicates the most important factor for you, while 11 is the least important)

☐ Price
☐ Design
☐ Functionality
☐ Its material
☐ Color
☐ Service availability
☐ User recommendations
☐ Commercial advertisements
☐ Brand
☐ Being handy
☐ Quality
☐ Other (Please explain)

7-Where do you use your pottery wheel?

☐ Workshop
☐ Home
☐ School
☐ Other (Please explain)

8- Please evaluate the pottery wheel you are currently using (Please mark Where appropriate).

	YES	NO
Easy to clean	☐	☐
Easy maintenace	☐	☐

**KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ
ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA**

Handy	☐	☐
Ergonomic	☐	☐
Hard to clean	☐	☐
Portable	☐	☐
Difficult maintenance	☐	☐
Not handy	☐	☐
Not ergonomic	☐	☐

9- From where did you buy your pottery wheel?

☐ From a shop
☐ Given while buying other workshop tools
☐ Special order
☐ Manufactured by myself
☐ Other

10-For how long you have been using your current pottery wheel?

☐ Less than one year

☐1--3 years

☐4-6 years

☐ 7-9 years

☐More than 10 years

11-Generally, what type of products you produce with your pottery wheel?

☐ Small-scale (glass, cup)

☐ Medium-scale (vase, water-bottle)

☐ Big-scale (flower-pot)

☐ Other (Please explain)

12- Dimensions of the products that you produce using your pottery wheel.

☐0-15cm

☐16-30 cm

☐31-45cm

☐ 46 cm. and over

**KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ
ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA**

13- Would you prefer the turn on/off switch to be touch-operated? Why?

.....
.....
.....

14- From the point view of ergonomics, would you prefer a pottery wheel to be hydraulic (moving up and down)? Why?

.....
.....
.....

15- Would you prefer the vessel you use to wet your hands to be detachable? Why?

.....
.....
.....

16- Please briefly mention the points of your pottery wheel that influence your performance adversely.

.....
.....
.....
.....
.....
.....

17- Please briefly mention the points of your pottery wheel that influence your performance positively.

.....
.....
.....
.....
.....
.....

18- In view of your experience, would you please share with us your suggestions and expectations on using a pottery wheel?

.....
.....
.....
.....

**KULLANICI ODAKLI ÇÖMLEKÇİ TORNASI TASARIM KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ
ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA**

.....
.....

19- When you order a pottery wheel, which points are most important for you?

.....
.....
.....
.....
.....
.....

Thank you

Please give your contact address if you would like to continue information sharing (This part is optional)

Name-Family name:

City:

Telephone:

E-mail address:

Özdemir KARABAY¹**SANAT EĞİTİMİ DERSİNDE YETMİŞLİ YILLARDA OLDUĞU GİBİ HALA ÖNEMLİ
GÜN VE HAFTALARLA İLGİLİ RESİMLERİN YAPTIRILMASI****Özet**

Ülkemizde 1970'li yıllardan beri ilkokullarda okutulan resim dersleri, işlenen konu bağlamında hep benzer şekilde sürekli yüzeysel olarak ele alınmıştır. Bu uygulama sadece önemli gün ve haftaların ele alındığı, (Örneğin okulların açıldığı hafta ilköğretim haftası konusu ile ilgili resimler yaptırmak gibi) yıllardır hep aynı konuların işlendiği, çocuğun hayal dünyasını ve yaratıcı düşüncesini açığa çıkarmaktan uzak, sıkıcı ve basmakalıp bir müfredatla günümüze kadar süregelmiştir. Geçmiş yıllarda ortaya konan bu ve benzeri sanat eğitimi anlayışı, taklitten öteye geçememiş ve en önemlisi öğrencinin malzeme seçimi konusunda bile özgür bırakılmayarak, yaratıcılıktan uzak bir sanat anlayışı ile bu güne kadar getirilmiştir. Ancak bundan sonra, kullanılacak farklı materyallerle ve çocuğun bulunduğu yaşa ve gelişim aşamalarına uygun yöntemlerle, çocuk gelişimine katkıda bulunmak amacıyla ele alınan sanat eğitimi, içinde bulunduğumuz teknolojik ve bilimsel gelişmelerin had safhada olduğu iletişim çağında beklentilerin üstünde çok daha büyük sonuç verecek özelliğe sahiptir. Çok vakit geçirmeden bu kapsamda yetkililer tarafından yeniden ele alınan ve uygulamaya konan sanat eğitimi çocuğun öncelikle duygusal, ruhsal, imgesel ve yaratıcı gelişimine olumlu katkılarda bulunur. Buna paralel olarak akıl ve zekâya dayalı olarak öz iradesinin gelişmiş olmasından dolayı da çocuğa tercih haklarını daha özgür, daha bilinçli ve daha isabetli kullanma yetisi kazandırır.

Anahtar Kelimeler: Yetmişli Yıllar, Sanat Eğitimi, Öğretmen, Çocuk, Yaratıcılık

**IN ART EDUCATION CLASS AS IN THE SEVENTIES MAKING PICTURES OF STILL
IMPORTANT DAYS AND WEEKS****Abstract**

Painting lessons taught in primary schools in our country since the 1970s have always been dealt with superficially in terms of subject matter. This practice has continued until today with a boring and stereotypical curriculum, in which only important days and weeks are discussed (for example, the same subjects have been

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Amasya Üniversitesi, ozdemirkarabay44@gmail.com, Orcid: 0000-0002-2184-5729

SANAT EĞİTİMİ DERSİNDE YETMİŞLİ YILLARDA OLDUĞU GİBİ HALA ÖNEMLİ GÜN VE HAFTALARLA İLGİLİ RESİMLERİN YAPTIRILMASI

made for years, such as making pictures about the primary school week in the week the schools are opened), far from revealing the imagination and creative thinking of the child. This and similar understanding of art education, which was put forward in the past years, could not go beyond imitation, and most importantly, the student was not even freed in material selection and has been brought up to this day with an understanding of art that is far from creativity. However, art education, which is handled in order to contribute to child development with different materials to be used from now on and with methods suitable for the age and developmental stages of the child, has a feature that will yield much greater results than expectations in the communication age where technological and scientific developments are at an extreme level. Art education, which is reconsidered and implemented by the authorities in this context, without delay, makes positive contributions to the emotional, spiritual, imaginative and creative development of the child. In parallel with this, due to the development of self-will based on reason and intelligence, it gives the child the ability to use their right of choice more freely, more consciously and more accurately.

Keywords: Seventies, Art Education, Teacher, Child, Creativity

GİRİŞ

İlkokul ve okul öncesi eğitimi kapsamında uygulamaya konan sanat faaliyetleri içinde her ne kadar müzik, dans, edebi sanatlar ve dramının önemli bir yeri olsa da, sembolik iletişimi zenginleştirme, yetenek geliştirme, yaratıcılığı açığa çıkarma ve en önemlisi çocuğun kendini ifade etme açısından görsel sanatların yeri ve öneminin daha fazla olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Zira görsel sanatlar çerçevesinde yapılan uygulama çalışmaları çocuğun düşündüklerini, hissettiklerini dahası hayal ettiklerini eyleme dönüştürme fırsatı vermesinden dolayı, onun kendine güvenini artırmaktadır. Bu da çocukta “öz güven” duygusunun gelişmesini sağlamaktadır.

İşte bu beceri ve duyguları çocuğa kazandırabilecek olan eğitimcilere büyük görevler düşmektedir. Onlar, hem bilgi teknolojilerini kullanarak çağın sürekli değişen şartlarına ayak uydurabilmeliler hem de çocuğun seviyesine inerek onun zihninde oluşan fırtınaları hissedip çocuğa rehberlik ederek bunu yaratıcı eyleme dönüştürebilmeliler.

Aslında çocuklar yakınlarında bulunan ebeveynlerin ve eğitimcilerin herhangi bir katkısı olmaksızın yaratıcı bir güce sahip vaziyette doğarlar. Ne yazık ki çocukta var olan bu doğal sanat güçlerini büyükler ve özellikle alanında yetersiz olan eğitimciler standartları taklit ettirerek, bilinçsizce yok etmeye çalışırlar ve onları taklit etmeye, hazırı yönlendirirler. Bu düşünceye sahip bir sistemle ülkemizde 1970’li yıllardan beri ilköğretim okullarında okutulan resim dersleri çocuğun düşüncesini ortaya koymaktan uzak bir şekilde sürekli yüzeysel olarak ele alınmıştır. Bu uygulama sadece önemli gün ve haftaların ele alındığı, (Örneğin okulların açıldığı hafta ilköğretim haftası konusu ile ilgili veya anneler - babalar günü haftasında bu konuyla ilgili resim yaptırılmakta ya da o hafta 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı’na denk gelmişse bayram kutlaması konusu ile ilgili resimler yaptırılmaktadır.) yıllardır hep aynı konuların işlendiği, çocuğun hayal dünyasını ve yaratıcı düşüncesini açığa çıkarmaktan uzak, sıkıcı ve basmakalıp bir müfredatla günümüze kadar süregelmiştir. Aynı sistem içerisinde sorun hala devam etmektedir. Bir örnek verecek olursak; Geçtiğimiz Ekim ayında 29 Ekim Cumhuriyet bayramını kutlarken (staj yapan öğretmen adaylarını takip etme amaçlı gidilen) okullarda genellikle görsel sanatlar dersinde çocuklara bayramla ilgili resimler yaptırıldı. Bu resimleri yakından incelediğimizde hepsinin bir birinin aynı, taklitten öteye geçemediklerine bizzat şahit olunmuştur. Gidilen okulda ve diğer okullarda da yaptırılan resimlerde konu itibarıyla hep aynı şeylerin;

SANAT EĞİTİMİ DERSİNDE YETMİŞLİ YILLARDA OLDUĞU GİBİ HALA ÖNEMLİ GÜN VE HAFTALARLA İLGİLİ RESİMLERİN YAPTIRILMASI

- Bir okul
- Gündere çekilmiş bir bayrak
- Sıra halinde yürüyen öğrenciler
- Ve konuşma yapan Mülki Erkan (Milli Eğitim Müdürü veya okul müdürü vb.) olduğu görülmüştür.

Çocukluğumuzun geçtiği 70'li yıllarda okul öncesi ve ilkokullarda yapılan bu etkinlikler günümüzde de pek değişikliğe uğramadan ne yazık ki halen bu şekilde devam etmektedir.

İlkokul düzeyindeki hatta altı yaş grubunda bulunan öğrencileri de işin içine dahil edildiğinde ortalama altı-on dört yaş arası çocuklara özel gün ve haftalarla ilgili resimler yaptırılmakta olup bu taklitten öteye geçmeyen uygulama çocuklara hiçbir şey kazandırmamaktadır. Sanat eğitimcileri tarafından ve hatta Milli Eğitim Bakanlığı tarafından hazırlanan söz konusu alandaki müfredat gözden geçirilmeli, gerekirse yeniden düzenlenmeli ve son yıllarda yaşanan teknolojik gelişmelere paralel bir şekilde güncelleme yapılmalı ve öncelikle çocuğa hazır malzeme verip yaratıcılığının köreltilmesinden veya çıkacak sonucun aşağı yukarı birbirinin aynı olacağı özel gün ve haftaları anlatan resimler yaptırmaktan vaz geçilerek işe başlanmalıdır. Bu çerçevede çocukları elimizden geldiğince kırtasiyecilerde satılan hazır malzemeden de uzak tutarak çocukların bir obje karşısında düşünmelerine ve düşünce dağarcıklarını genişletmelerine, sık sık bu konuda hayal kurmalarına ve bu bağlamda ellerinde bulunan materyallere ilk defa görüyormuş gibi bakıp, onları asıl işlevleri dışında değerlendirilerek kullanım amaçlarının aksine yeni şekiller vererek yaratıcı, özgün tasarımlar ortaya koymalarına imkân tanımak maksadıyla onları çevremizde oldukça fazla bulunan kullanmadığımız atık ve artık malzemelere yönlendirmeliyiz. Bu atık ve artık materyaller asıl fonksiyonlarının aksine, farklı bir perspektiften bakılarak uygun bir biçimde kullanıldığında, yaratıcı düşünceyi harekete geçiren zengin bir kaynak haline gelebilirler. Eğitimcilerin bu düşünceyi çocukların beyinlerine nakşedip görmeye, merak etmeye, düşünmeye, hayal kurmaya ve en önemlisi yaratıcılığa yönlendirilmeleri gerekir. Nihai olarak, sanatı alışagelmış sistemin dışında tutarak yani geçmişten gelen taklit ettirme alışkanlığından vaz geçilerek çocuktaki sanatsal beceri ve yaratıcılığı geliştirmek için, onların geleneksel olarak toplumda çer-çöp olarak nitelendirilen atık ve artık dediğimiz evsel atıkları kullanarak, onlara sözle müdahalenin dışında çok fazla müdahalede bulunmadan, el ve elbiseleri ile bulundukları çevreyi (sonradan temizlemek şartıyla) kirletmelerine göz yumarak, farklı ve özgün objelere dönüştürülmelerine olanak sağlanmalıdır.

ARAŞTIRMANIN AMACI

Yapılan bu araştırma çalışmasında her şeyden önce sadece önemli gün ve haftaların ele alındığı, yıllardır hep aynı konuların işlendiği, çocuğun hayal dünyasını ve yaratıcı düşüncesini açığa çıkarmaktan uzak, sıkıcı ve basmakalıp bir müfredatın öğrenciye pekte faydasının olmadığı gerçeğini ortaya koymakla işe başlanmıştır. Geçmiş yıllarda ortaya konan bu ve benzeri sanat eğitimi anlayışı, taklitten öteye geçememiş ve en önemlisi öğrencinin malzeme seçimi konusunda bile özgür bırakılmayarak, yaratıcılıktan uzak bir sanat anlayışı ile bu güne kadar getirilmesine neden olmuştur.

Bu çalışmayla, sanat eğitimcileri tarafından ve hatta Milli Eğitim Bakanlığı tarafından hazırlanan söz konusu alandaki hali hazırdaki bu müfredatın gözden geçirilmesi, gerekirse yeniden düzenlenmesi ve son yıllarda yaşanan teknolojik gelişmelere paralel bir şekilde güncelleme yapılması ve öğrenciye yaptırılan, uygulama çalışmasında kullanacağı materyali evde veya sokakta

SANAT EĞİTİMİ DERSİNDE YETMİŞLİ YILLARDA OLDUĞU GİBİ HALA ÖNEMLİ GÜN VE HAFTALARLA İLGİLİ RESİMLERİN YAPTIRILMASI

bulunan atık ve artık malzeme içinden seçerek bulma ve bu yolla araştırma yapma alışkanlığının kazandırılması ile çocuğun yaratıcı birey olması amaçlanmaktadır.

ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Yıllardır okullarda uygulanan sanat eğitimi müfredatının öğrenciye sağladığı faydaları ve zararları ortaya koymaktır.

YÖNTEM

Öğretim strateji, yöntem ve teknikleri, bir programın hedeflerinin gerçekleştirilmesinde etken olan öğretim düzeni ile ilgili tanımlardır. Yöntem; bir konunun öğretiminde, istenen, hedeflenen sonuca ulaşımında izlenecek yoldur. Ne öğretiyorum?, ne öğreniyorlar? sorularının yanı sıra, nasıl öğretiyorum? sorusuna da yanıt arar (Kırıçoğlu, 2009). Bu çalışmada evsel atık olarak tanımlanan çer-çöp gibi malzemeler materyal olarak ele alınmış, “Sunuş Yönüyle öğretme Stratejisi” kullanılırken, “Öğretimde izlenecek Yöntemleri Öğretim Stratejisi Belirler” tezinden yola çıkarak; tanıtıcı, algılayıcı, açıklayıcı, yorumlayıcı bir yaklaşımla kavram ve genellemelerin öğretilmesi amaçlanmıştır.

Bu Süreçte Neler Yapılabilir?

Her şeyden önce bu konu bilimsel olarak ele alınmalıdır. “çocukta var olan merakı, hayal dünyalarını ve en önemlisi doğal sanat güçlerini ve yaratıcılığı, eğitimcilerin standartları taklit ettirerek, bilinçsizce yok etmeye çalışmalarına ve onları taklitle, hazır yönlendirmelerine nasıl engel olabiliriz” başlığı altında kongreler, sempozyumlar veya çalıştaylar yapılması ve bu konu üzerinde bilim insanlarının, akademisyenlerin tartışarak çözüm önerileri sunmaları için imkânlar yaratılarak sanat eğitime yönelik isabetli kararlar alınabilir.

Sanat eğitimi sistemi içerisinde yapılması gereken, sanat eğitimi uygulamaları içinde yer alan resim eğitimi dersine gereken önemin verilerek çocuğun bile yaratıcı bir birey olduğu gerçeğini kabul ederek ve topluma anlatarak gerek teorik olarak gerekse uygulama olarak sanat eğitiminde köklü değişikliğe gitmektir. Bu değişikliğe Milli Eğitimde ders saatlerinin artırılmasıyla başlanmalı ve sonraki aşamada en tabandaki öğrencilerle bu derse giren öğretmenlerin ve özellikle akademisyenlerin görüşlerinin alınmasıyla, buna bağlı olarak müfredatlarının yeniden düzenlenmesiyle ve güncellenmesiyle devam ettirilmelidir. Sonraki adımda sanat eğitimi veren üniversiteler ele alınarak bu kurumların önemi üzerinde ciddiyetle durulmalıdır. Her şeyden önce bazı okumuş-cahil kesimlerin “resim dersi zaman çalan-angarya ders” anlayışından kurtulması için Milli Eğitim Bakanlığının düzenlediği yılsonu seminer çalışmalarında bu konuya yer verilerek tartışmaya açılmalıdır. Zira Sanat eğitimi, dışarıdan görüldüğü gibi görüneni taklit etme veya ettirmenin ötesinde yaratıcılık eğitiminin ön planda tutulduğu, ıraksak düşünmenin geliştirildiği, her öğrencinin kişisel gelişimi ve eğilimleri paralelinde yönlendirilmeye çalışıldığı en güvenilir ortamlardan biridir. Temel amaçları, çocuğu/genci, görmeye, aramaya, sormaya, deneme yapmaya, sonuçlandırmaya yönelik olan sanat eğitimi, eğitimin her kademesinde kesintiye uğramadan devam etmelidir (Buyurgan, 2012). Bu bağlamda değerlendirildiğinde yani taklitten uzak bir şekilde öğrencinin düşüncesi, hayali ve yaratıcılığı çerçevesinde ele alındığında sonuçta da özgün bir çalışma ortaya çıktığında bunu sıradan insanların yapamayacağı ve mutlaka bir ayrıcalığının olması gerektiği yargısı toplumda kendiliğinden vuku bulacaktır. Bu konuyu biraz daha açacak olursak; sanat, çocukta yaratıcılığı ve özgün düşüncüyü geliştirir. Sanat, çocukta özgün düşüncenin harekete geçirilmesi ile

SANAT EĞİTİMİ DERSİNDE YETMİŞLİ YILLARDA OLDUĞU GİBİ HALA ÖNEMLİ GÜN VE HAFTALARLA İLGİLİ RESİMLERİN YAPTIRILMASI

yaratıcılığı geliştirir. Çocuğa, konuyu deneme-yanılma sistemi içerisinde ele alıp bunu özümseyebilmesi için yaşayarak öğrenmesini sağlar. Zira, sanat yoluyla öğretilen bir şeyin, kalıcı olması için hem görme, hem dokunma hem de işitme ve yaşayarak öğrenme duyularını harekete geçirmesi gerekir. Zihinsel açıdan çocuğun dokunduğu, gördüğü yaptığı her yeni şey onun zihnine kazınır, önceki öğrenmelerinin üzerine yeni şeyler katmasını sağlayarak önceki öğrenmeleri pekiştirmesini, geliştirmesini sağlar. Sanat çocuğun el becerilerini geliştirir. El becerisi gelişen çocuk, daha iyi şekil çizebilir, daha iyi makas kullanabilir, daha iyi yazı yazabilir. Sanat çocuğun göz ve eli arasındaki eşgüdümün gelişmesini sağlayarak daha becerili davranmasını sağlar.(URL 1)

İşe, sanat eğitiminin ne olduğu ve ne gibi faydalarının olduğu konusunda yukarıda sayılan ve çocuğa beceri ve kendi başına hareket etme kabiliyeti sağlayan bu kazanımlarla başlanmalıdır! Sanat eğitimi bireyin düşünce, merak etme, hayal kurma, o an içinde bulunduğu duygu ve izlenimlerini aktarabilmede yeteneklerini ve yaratıcılık gücünü estetik bir düzeyde anlatabilme çabasıdır. Yetmişli yıllardaki sanat eğitimi anlayışı ile günümüz sanat eğitimi dolayısıyla resim eğitimi anlayışı arasında çok büyük bir farkın olduğu iletişim çağında belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Bugüne kadar kullanılan ve bundan sonra da kullanılacak yöntemlerle, çocuk gelişimine katkıda bulunmak amacıyla ele alınan sanat eğitimi, bugün beklentilerin üstünde çok daha büyük sonuç verecek özelliğe sahiptir. Sanat eğitimi çocuğun öncelikle duygusal, ruhsal ve imgesel gelişimine olumlu katkılarda bulunur. Buna paralel olarak akıl ve zekâyâ dayalı olarak öz iradesinin gelişmiş olmasından dolayı da çocuğa tercih haklarını daha isabetli kullanma yetisi kazandırır.(Karabay, 2018)

Daha fazla zaman kaybetmeden, çocuğa verilen sanat eğitimi bağlamında üniversitelerdeki öğretmen yetiştirme programları ve ders içerikleri yeniden ele alınarak sanat yoluyla çocuktaki yaratıcılığın ve özgün düşüncenin geliştirilmesi sağlanmalıdır. Öncelikle bu kurumlarda sanat eğitimi vermesi amacıyla yetiştirilen öğretmenlere büyük sorumluluklar düşmektedir. Söz konusu öğretmenlerin, çocukta bulunan ve bazı anne ve babalar da dahil olmak üzere birçok kişinin farkında olmadığı, çocuktan çocuğa farklılık gösteren bu ayrıcalığın ve zenginliğin farkına vararak onların kalıplar içine sığmayacak kadar büyük olan hayal dünyalarının daha da genişletilmesi ve yine her insanda farklı düzeylerde bulunan, kimilerinde ise hiç bulunmayan yaratıcılıklarının ortaya çıkarılması ve olanların daha da geliştirilmesi sağlanmalıdır. Bu güne kadar yaptırılan ve birbirinin aynı sonuçların çıktığı önemli gün ve haftalarla ilgili resimlerden kurtulan çocuk, özgür olacak, içinde yaşadığı dünyaya bambaşka bir gözle bakacak, merak edecek ve çevresinde bu güne kadar gördüğü materyallere farklı anlamlar yüklerken görsel belleği güçlenecektir. Bu sayede Özgün imge yaratma cesareti oluşurken, yarattığı özgün imgelerle görsel belleği güçlenen çocuğun bu alandaki başarısı dil ve zihinsel gelişimine olumlu yansımacaktır. Çocukta “bilgi, bilinç ve dürtülerin” dengede olmasından oluşan ruhsal özgürlük, sanat eğitiminde tasarım üzerine düşünme, hayal kurma ve yapabilme gücünün geliştirilmesine ortam hazırlar. Bu da, çocuk tarafından eğitim hayatının ilk yıllarında alınan sanat eğitimi kapsamında yaratıcılık adına atılmış ilk adımın başlangıcı olacaktır.

Çocukta Yaratıcılığın Ve Özgün Düşüncenin Geliştirilmesi Ve Görsel Algılama

Araştırma konusuna tabii tutulan ilgili yaş grubunda bulunan çocukların bu yeteneklerinin geliştirilmesi adına yapılması gereken ve güzel sanatlar kavramı adı altında ve sanat eğitimi içinde ele alınıp, eğitimciler tarafından üzerinde önemle durulması gereken önemli hususlardan biri; çocuğun resmi ve bilimsel olarak eğitim almaya başladığı okul öncesi dönemden başlayarak, sonraki eğitim hayatında da çok ihtiyaç duyacağı “görsel algılama” konusudur. Okul öncesi dönemde,

SANAT EĞİTİMİ DERSİNDE YETMİŞLİ YILLARDA OLDUĞU GİBİ HALA ÖNEMLİ GÜN VE HAFTALARLA İLGİLİ RESİMLERİN YAPTIRILMASI

çocuklara evsel atıklardan oluşan zengin görsel uyaranlar ve deneyimler sağlanması, görsel algılama becerilerinin geliştirilmesine ve desteklenebilmesine aynı zamanda çocukların küçük yaşta duyarlılıklarının artırılmasına büyük katkı sağlamaktadır. Bu kazanımlarla çocuk yaşta duyarlılıkları artırılan çocuğa ayrıca duyarlılıklarını nasıl kullanacaklarının öğretilmesi de büyük önem arz etmektedir. Öğretmenler tarafından bilimsel olarak ele alınıp zenginleştirilmiş görsel uyaranlarla farklı deneyimler sağlanarak uygulamaya konmuş sanat eğitimi içinde tartışmasız çok büyük payı olan sanat eğitiminde asıl hedef, çocuğun hayal kurma becerisini de işin içine katarak özgün imge yaratma sürecinde başarılı olmasını sağlamak ve bu konuda kapasitesini standartların üstüne çıkarmaktır. Özgün imge yaratma alışkanlığı kazanan, atık ve artık malzeme kullanarak görsel belleği güçlenen çocukların bu kazanımları çocuğun zihinsel gelişimine ve dil gelişimine olumlu bir şekilde yansıyacaktır. Bu gelişmelerle görsel belleğin doldurulmuş olması görsel uyarıcı olarak sunulan nesnelerin daha hızlı ve daha kalıcı bir şekilde algılanmasını sağlarken dolayısı ile konuyu kavrama adına bireye de avantaj sağlar. Bu noktada özgün imge yaratım süreci, artık bu bilinç çerçevesinde ele alınmalıdır. Bu bilinç ve mantıkla ele alınması sağlandığında da çocuğun, içinde yaşadığı evreni daha etkin ve farklı bir bakış açısıyla görmesi sağlanırken söz konusu evreni daha yakından tanımasına yardımcı olunur. Kapsamlı, bilinçli, ilkel, düzenli ve bir amaç çerçevesinde sanat eğitimi süreci geçirmiş, özgün imge yaratabilme başarısını gösterebilen çocuklar, bu sayede artan özgüvenleri ve hayata farklı bakış açılarıyla kendilerini çevreleyen sosyal ve fiziksel dünyayı daha güçlü bir kimlikle kavrarken, söz konusu bu çocukların kısa zaman içerisinde “göz ile düşünme” yetisi kazanması sağlanır.

Kazanılmış bu yetilerle etrafında çokça bulunan ve yaşadığımız çevrede çer-çöp olarak nitelendirilen atık ve artık gibi evsel atıkları asıl fonksiyonlarının dışında farklı özellikleriyle ele alıp bu malzemelerden yeni farklı üç boyutlu objeler ortaya çıkarabilmesi ilk planda o çocuğun eldeki materyallere bakış açısını değiştirecektir. Elde edilen bu kazanımlarla birlikte çok farklı malzemeler kullanılarak hayata geçirdikleri iki ve üç boyutlu sanatsal çalışmaları ile, temel tasarım elamanlarından olan nokta, çizgi, şekil, biçim, doku ve renge yönelik estetik ve görsel kazanımlar elde etmiş olurlar. Evsel atıklarla yapılan sanatsal çalışmalar, çocuğa verilen sanat eğitiminde çok büyük öneme sahip olup, onun küçük yaşta ağırlık, genişlik, mekân, doku, şekil ve denge gibi kavramların kazanımına da yardımcı olmaktadır. Atık ve artık malzemeyi kullanma süreci çocuğa her bir materyalle haşır-neşir olma, onları yakından tanıyarak farklı özelliklerini öğrenme imkanı sağlar. Bunlara ek olarak, atık ve artık materyalleri farklı formlara dönüştürme sürecinde çocuk, objeye farklı anlamlar yükleyeceğinden bu durum soyut düşüncenin ve hayal gücünün gelişimine de katkıda bulunacaktır (Acer, 2011). Böyle bir durumda tabi ki sanat eğitimcisine de büyük sorumluluklar düşmektedir. Çocuğun başındaki eğitimci bu durumu yakından gözlemleyip, öğrenciyle yakın temas kurarak onun materyale dokunmasını sağlayarak, sözcüklerle yönlendirerek ve bir şekilde konuya müdahil olup, onu birlikte ele alarak yaparak-yaşayarak ve hatta bozmasına izin vererek eğlenceli bir oyun haline getirebilir. Bu etkinliğin sonucunda “öğrenci oyun oynadığını sanarak farkında olmadan öğrenecektir” (Demirel, 2012). Farkında olunmadan çocuğa kazandırılan bu özgüven sayesinde çocuğun düşünme, merak etme, hayal kurma ve en önemlisi çocuğun “kirlenme kaygısından kurtulup” daha fazla kendini özgür hissetmesinden dolayı onun yaratma kabiliyeti gelişecektir. Çocuğa kazandırılan bu özgüven onun diğer derslerindeki başarısını da olumlu yönde etkileyecek ve okulda tüm derslerde gösterdiği bu başarı sayesinde çocuk inanılmaz derecede mutlu olacaktır. Bu durum çocuğun hayata bakış açısını tamamen değiştirip olumlu yönde

SANAT EĞİTİMİ DERSİNDE YETMİŞLİ YILLARDA OLDUĞU GİBİ HALA ÖNEMLİ GÜN VE HAFTALARLA İLGİLİ RESİMLERİN YAPTIRILMASI

gelişimine etki ederken yere sağlam basma ve kişilikli bir birey olma yönünde onda özgüven patlaması olacaktır.

Günümüzde Sanat Eğitimi Anlayışı Ve Öğretmenler

Ülkemizde uygulanan sanat eğitimi dersleri yıllardır Fen Bilgisi, Matematik, Türkçe Ve Sosyal Bilgiler gibi derslerin gölgesinde kalmış ve bu branştaki bazı öğretmenlerin ve bir kısım velilerin de desteğiyle angarya veya zaman çalan ders olarak algılanmasına neden olmuştur. Aslında bu üzerinde konuşulması ve tartışılması gereken çok önemli bir konudur. Sanat eğitimi dersi hiçbir zamana angarya bir ders olmamıştır. Aksine çocuğa sağladığı avantajlar hesaba katıldığında her şeyden önce çocuğun yorulan beynini rahatlatmak ve onun kendini iyi hissetmesi ve duygularını açığa çıkarması açısından önemli bir aktivite olduğu gerçeği de zamanla kendini gösterecektir.

Sanat eğitimcileri olarak ise konu tam tersi bir istikamette değerlendirilmektedir. Sanatla uğraşan bir insan hiçbir zaman taklitle uğraşmamıştır. Taklitin sanat olmadığı zaten yıllar öncesinde Mimesis kuramıyla zaten ispat edilmiştir. Mimesis: taklit yoluyla benzetme demektir (URL 2). Ancak sanat eğitimi ve dolayısıyla sanatı küçük gören branş öğretmenlerinden Matematik öğretmenine sormak gerek; “halihazırdaki formüller olmasa herhangi bir problem çözülebilir mi?” Veya bir tarih öğretmeni dünya kurulduğundan beri yaşanan tarihi olayları kronolojik olarak ve bulunduğu ülkenin yaşamışlıklarının ötesinde çocuklara aktarmanın ötesinde ne yapmaktalar. Ya da bir Fen Bilgisi öğretmeni bugüne kadar bilim adamlarının ortaya attığı teorileri öğrencilere aktarmaktan başka ne koyabilmişlerdir ortaya? O zaman sanat eğitimcileri de “Bir farklılık varsa, evet biz sizden farklıyız. Zira biz yapıları taklit etmiyoruz, Biz orijinalin peşindeyiz, özgün eser ortaya koymaya çalışıyoruz.” Diyebilme hakkına sahip olmuş olurlar. Bu bağlamda kuşkusuz en önemli faktör olan sanat eğitimcisi öğretmenlere çok önemli görevler düşmektedir. Ne var ki, sanat eğitimi konusunda lisans eğitimi döneminde yeterince kendini geliştirmemiş ve alan hakimiyeti konusunda yeterli olmayan bazı öğretmenler, sanata ilişkin bir özgüven eksikliği hissetmektedirler. Çocuğun merak etme, düşünme, hayal kurma ve sonuçta yaratıcı gücünü hayata geçirme konularında yetersiz ve başarısız olan öğretmenler önemli gün ve haftalarla ilgili resimler yaptırarak günü kurtarmaya çalışmaktalar. Böyle bir durumda, resim dersini küçük gören veya angarya ders olarak gören bazı insanların haklı olduğu varsayımı ne yazık ki kabul görmüş olacaktır.

Bahse konu çocuğun, sanat eğitimi alanında başarılı olabilmesi için, üniversitelerin lisans dönemlerinde pedagojik formasyon eğitimi kapsamında programlarda yer alan derslere iştirak etmesi ve söz konusu süreci aksatmadan takip etmesi ile mümkün görülmektedir. Özellikle öğretmenlerin mesleğe başlamadan önceki lisans eğitimi döneminde bu konuya çok zaman ayırmaları, bu dönemi dolu dolu yaşamaları, ön öğretmenlik dönemi olarak tanımlanan staj dönemini verimli geçirerek bir ön tecrübe kazanmalarıyla ve öğretmen olduktan sonra da bu sürece dahil olmaları ve kendilerini (eksik yönlerini belirleyerek) sürekli yenileyerek sanat sürecine katılmaları gerekir. Üniversite eğitimi bittikten sonra sanat etkinliklerine (uygulama, sergi, banel, konferans, çalıştay vb.) yeterince katılmayan, workshop çalışmaları yapmayarak işin uygulama kısmını geçiştiren ve bu sürece kanallı olmayan öğretmenlerin çocuklara sanatı öğretmeleri konusunda sıkıntılar yaşamaları kaçınılmaz olacaktır.

Ne var ki Milli Eğitim camiası içinde lisans döneminde kendini tam anlamıyla geliştirmiş, bilinçli ve sorumluluk sahibi, ne istendiğini ve ne istediğini bilen öğretmenlerin olduğu da yadsınamaz bir gerçektir. Bu sorumluluk altında kendini iyi yetiştirmiş ve ne istendiğini bilen

SANAT EĞİTİMİ DERSİNDE YETMİŞLİ YILLARDA OLDUĞU GİBİ HALA ÖNEMLİ GÜN VE HAFTALARLA İLGİLİ RESİMLERİN YAPTIRILMASI

öğretmenlerin gözetiminde, tasarım elamanlarının bir kısmının kullanılmasıyla okul öncesi çocukları tarafından yapılmış resimler; onun evrende yaşayan ve hayal dünyasında oluşturduğu canlı, cansız ya da hayali nesnelerle kurduğu ilişkinin bir yansımasıdır. Zaten günümüzde sanat ve bağlı olarak sanat eğitimi anlayışı da tamamen değişmiş durumdadır. Artık resim denince akla sadece kalem-kağıt-boya gelmemektedir. Yukarıda da değinildiği gibi okullarda verilen sanat eğitimi çocuğun merak etmesinden başlayarak onun görmesi, algılaması, düşünmesi, merak etmesi, hayal kurması ile devam edip yaratıcı bir sonuç ortaya koyması ile sonuçlanmaktadır.

İlköğretim ve okul öncesi okullarında, yukarıda değinilen bu hayal gücünü kullanarak yaratıcı gücü açığa çıkarması gereken özgüveni gelişmiş çağdaş sanat eğitimcilerine günümüzde daha fazla ihtiyaç bulunmaktadır. Bunun yanında çok iyi gözlem yapabilen, göz ile düşünebilen, sezileri güçlü, bu yönde konuya klasik anlamın ötesinde çevresinde bulunan ve atık ve artık materyal olarak değerlendirilen evsel atıklara sanatsal biçim vererek onlara farklı yaklaşabilen ve yeniden yaratabilen eğitimcilere büyük görevler düşmektedir.

Sonuç itibarıyla, bir üniversitenin okul öncesi ve sınıf öğretmenliği eğitimi bölümü üçüncü sınıf öğrencilerinden oluşan çalışma grubuyla yürütülen ve söz konusu bölümde okutulan Görsel Sanatlar Dersi'ni alan altmış öğrenci üzerinde yapılan bu araştırma şunu ortaya koymuştur ki; taklitten uzak, merak etme, düşünme, hayal kurma ve yaratma gibi kavramları içinde barındıran, özgün eser üretme adına çocuklara verilen sanat eğitimi konusu, içeriğinde bulunan avantajlar ve çocuklara kazandırdığı çocuğun el becerisini geliştirme, çocuğun fiziksel gelişimine katkı sağlama ve çocuğun duygusal gelişimine olumlu katkılarda bulunma gibi değerlere sahip olma ve ilköğretim okullarında okutulan “görsel sanatlar eğitimi” dersine bakış açısını olumlu yönde değiştirmesi açısından çok önemlidir. Bu kapsamda değerlendirildiğinde söz konusu alanda çalışma yapmış konunun uzmanları da; bulunduğumuz yüz yılda büyük önem arz eden iletişim ve bilgi çağında çocuğun, çok yönlü, çağdaş ve bilimsel dayanaklara oturtulmuş modern görüşe sahip sanat eğitimi için, çocuğu tanıyan, dilini ve düşüncelerini anlayan, onun seviyesine inebilen, düşünceleri ve davranışları psikolojik analiz sistemi içinde değerlendirebilen, söz konusu çocuklardan gelecek dönütleri ve verilmek istenen mesajları okuyabilecek hassas, çocuğun seviyesine inebilen, alan hakimiyeti konusunda bilgili ve aynı zamanda duygu donanımlı sanat eğitimcisi olmak gerektiği üzerinde durmuşlardır (Karabay, 2017). Ayrıca, iletişim ve bilgi çağını takip etme endişesi yaşayan alanında başarılı olmuş eğitimciler, bugüne kadar, doğal olarak bilim ve sanat alanındaki en son gelişmeleri göz önünde bulundurarak sanat eğitiminde çocuğa faydalı olmaya ve tamamen çocuğun içindeki yaratıcı gücü açığa çıkarmaya odaklanmışlardır. Sanat ve eğitimcilik hayatı boyunca taklitten uzak durmaya çalışan söz konusu eğitimciler ortalık yerde bulunan çer-çöp olarak tanımlanan evsel atıklara sanatsal boyut kazandırarak bu ve benzeri materyalleri tanımayı, tanıtmayı, araştırmacı kişiliği sayesinde daima ilk öğreneni ve öğreteni olmak istemişlerdir.

Geçmiş yıllarda ortaya konan sanat eğitimi anlayışı, taklitten öteye geçememiş ve en önemlisi öğrencinin malzeme seçimi konusunda bile özgür bırakılmayarak, yaratıcılıktan uzak bir sanat anlayışı ile bu güne kadar getirilmiştir. Ancak bundan sonra kullanılacak farklı materyallerle ve çocuğun bulunduğu yaşa ve gelişim aşamalarına uygun yöntemlerle, çocuk gelişimine katkıda bulunmak amacıyla ele alınan sanat eğitimi, içinde bulunduğumuz iletişim çağında beklentilerin üstünde çok daha büyük sonuç verecek özelliğe sahiptir. Bunların gerçekleştirilmesi durumunda sanat eğitimi çocuğun öncelikle duygusal, ruhsal, imgesel ve yaratıcı gelişimine olumlu katkılarda

SANAT EĞİTİMİ DERSİNDE YETMİŞLİ YILLARDA OLDUĞU GİBİ HALA ÖNEMLİ GÜN VE HAFTALARLA İLGİLİ RESİMLERİN YAPTIRILMASI

bulunur. Buna paralel olarak akıl ve zekâyâ dayalı olarak öz iradesinin gelişmiş olmasından dolayı da çocuğa tercih haklarını daha özgür, daha bilinçli ve daha isabetli kullanma yetisi kazandırır.

Ülkelerin kalkınmasında eğitimin oldukça önemli bir konuma sahip olduğu herkes tarafından bilinen bir gerçek olduğu düşüncesinden hareketle şunu rahatlıkla söyleyebiliriz; “Bir ülkede politika, ekonomi, toplum ve sanat açısından gelişmeler bekleniyorsa önce eğitimin sağlam temeller üzerine oturtulması gerekir”.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Günümüz okul öncesi ve ilköğretim sanat eğitiminde ortaya konan uygulama çalışmalarında hala taklitten öteye geçmeyen basmakalıp çalışmalar yaptırılarak öğrencinin bu derse karşı olan ilgisi ve sevgisi gittikçe azaltılmaya çalışılırken farkında olunmadan yeteneğinin de köreltilmesi için yoğun çaba sarf edilmektedir. Okulöncesi sanat eğitimi alanında sıkça yapılan yanlışlardan biri; çocuğun önüne formu çizgilerle belirlenmiş içi boş çizgi roman kahramanları veya ev-okul-çiçek resmini boyalı kalemle boyamasını istemektir. Uygulamada yapılan diğer bir yanlış ise ilkokullarda “görsel sanatlar eğitimi” dersinde; önemli gün ve haftalarla ilgili resimler yaptırmaktır. Söz konusu iki uygulamanın çocuğa kazandıracağı pek de bir şey bulunmamaktadır. Ülkemizde 1970’li yıllardan beri ilk okul programlarında yer alan resim dersleri içerik olarak benzer şekilde sürekli yüzeysel ve göstermelik olarak ele alınmıştır. Okullarda standart bir müfredatla sürdürülen bu uygulama, ülkemizde her yıl kutlanan önemli günlerin ve bir şekilde kutlanması adet haline gelen haftaların ele alındığı, yıllardır sürekli benzer konuların kağıt üzerine aktarıldığı, çocuğun düşüncesini, hayallerini, beklentileri ile vermek istediği mesajlardan uzak ve en önemlisi yaratıcı bir birey olması yönünde hiçbir çabanın olmadığı, kopyacılığı ön planda tutan sıkıcı bir uygulama programıyla günümüze kadar ulaşmıştır. Geçmiş yıllarda ortaya konan bu ve benzeri sanat eğitimi anlayışı, taklitten öteye geçememiş ve en önemlisi öğrencinin malzeme seçimi konusunda bile özgür bırakılmayarak, adeta kırtasiyecilerde satılan hazır malzeme kullanması teşvik edilerek yaratıcılıktan uzak bir sanat anlayışı ile bu güne kadar getirilmiştir.

Yıllardır ortaya konan bu çalışmalar yerine çocuğu düşünmeye, merak etmeye, hayal gücünü kullanmaya ve en önemlisi yaratıcılığa yönlendirme konusunda duygularını harekete geçirip, çocuğun yaratıcı bir birey olmasını sağlamak daha isabetli bir yaklaşım olacaktır. Bu önemli konuda çocuğu biraz daha cesaretlendirip ona, toplumda çer-çöp diye nitelendirilen atık ve artık materyaller temin ederek bunlardan farklı üçboyutlu çalışmalar yapmasının istenmesi daha olumlu bir yaklaşım olacaktır. Zira çer-çöp diye nitelendirilen atık ve artık malzemelerle yaptırılan çalışma çocuğun dikkatini çekme, hayal kurma ve yaratıcılığı açığa çıkarma adına en önemlisi ortaya çıkarılacak çalışma açısından her zaman sürpriz sonuçlar ortaya koymuştur. Dolayısıyla, çocuklarda genetik olarak bulunana ve sonrasında planlı bir eğitim sonucunda ivme kazanan sanatsal beceri ve yaratıcılığı geliştirmek için, onların evsel atık olarak nitelendirilen ve çevrelerinde bol miktarda bulunan atık ve artık materyalleri kullanarak farklı objelere dönüştürülmelerine imkan tanınmalıdır. Böylece kırtasiyecilerde bulunan hazır malzemeyi kullanmadan ve bir şekilde hazıra konmadan, çeşitli malzemeler tedarik edilerek ve bunların asıl fonksiyonlarının ötesinde yeniden yorumlanarak ve farklı bir amaç için kullanılarak ortaya çıkardıkları iki ve üç boyutlu sanat çalışmaları ile nokta, çizgi, renk, şekil, biçim ve dokuya yönelik estetik deneyimler elde etmiş olurlar. Bununla birlikte

SANAT EĞİTİMİ DERSİNDE YETMİŞLİ YILLARDA OLDUĞU GİBİ HALA ÖNEMLİ GÜN VE HAFTALARLA İLGİLİ RESİMLERİN YAPTIRILMASI

evsel atıklarla yaptırılan sanatsal çalışmalar sayesinde çocuğun sanat eğitimi ile ona kazandırılan ağırlık, genişlik, mekân, doku, şekil ve denge gibi kavramların öğretilmesine de yardımcı olurlar.

Nihai olarak, sınırları başkaları tarafından belirlenmiş, sonunun nereye varacağı önceden belli olan resimler yaptırmak yerine çocuğun kendini özgürce ifade edebileceği ve yaratıcılığını ortaya çıkaracağı, özellikle hangi malzemeyi hangi amaçla kullanması konusunda üzerinde düşünüp, başındaki öğretmen veya anne-babayla münazara yaparak atık ve artık malzemelerden oluşan çalışmalar yapabilmesi için imkânlar yaratılması, yeni gelen nesli sanatsal açıdan heba etmeme adına en büyük kazanım olacaktır.

KAYNAKÇA

- Acer, D. (2011). *Okul Öncesi Öğretmen Adaylarının Materyal Geliştirme Dersine İlişkin Görüşlerinin İncelenmesi*, İstanbul, 10(2), <http://www.ilkogretim-online.org.tr>.
- Buyurgan, S. (2012). *Sanat Eğitimi ve Öğretimi*, Pegem Akadaemi, Ankara
- Demirel, Ö. ve Altun, E. (2012). *Öğretim teknolojileri ve Materyal Tasarımı*, Pegem Akademi, Ankara
- Karabay, Ö. (2017). *Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü ve Okul Öncesi Bölümünde “Görsel Okur-Yazarlık” Dersinin Gerekliliği*, YYÜ Eğitim Fakültesi Dergisi (YYU Journal Of Education Faculty), Van
- Karabay, Ö. (2018). *Temel Tasarım Elamanlarının Kullanılması Bağlamında Çocuk Resimlerinin Okunması*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Van.
- Kırıçoğlu, O. T. (2009). *Sanat Kültür Yaratıcılık Görsel Sanatlar ve Kültür Eğitimi-Öğretimi*, Pegem Akademi.

İnternet Kaynakları

- URL-1, <http://ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=1126>
- URL-2. <https://eksisozluk.com/mimesis--196664>

Hatice KARATEPE¹**Sefa ÇELİKSAP²****BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK MASKE VE SANAT****Özet**

İnanç ve yaşam biçimi bakımından farklı toplumlarda seçilmiş kişinin gizil bir güce sahip olduğuna, karşı tarafı inandırmak anlamında ön kültürlerde kullanılan mask-maske, birey üzerinde şaşırtıcı bir etki yaratmaktadır. Bununla beraber hasmına karşı korkularını gizleme ve caydırma amacıyla da kullanılmıştır. Maske, beden üzerinde özellikle yüz kısmına iliştilirilmiş, insanlık tarihinin ilk el yapımı aksesuar tasarımı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Her kültürde; renk, desen, malzeme açısından şifa, korkutma, korunma, eğlence, estetik, güç, fetiş ögesi olarak kullanılan maske, zaman içerisinde birçok değişim ve gelişimin kültürel göstergesi olmuştur. Coğrafyalardaki kültürlerin kendine has özellikleri, yaşam biçimlerinde görüldüğü gibi kılık kıyafetlerine yansıdığı toplumların var olma hikâyelerine konu olmuştur.

Mistik amaçlı ritüellerin, ölüm ve sonrası törenlerin, festival ve kutlamaların simgesi haline gelen maskenin arkaik görüntüsü kültürler arasında etkileşime, görsel sanatlara ve sanatçılara esin kaynağı olmaktadır. Öteki dünya ile gerçek olan arasında bağ niteliği taşıyan ve moda alanında tamamlayıcı olan mask-maskenin günümüzde sadece eğlence içinde yer alsa da aynı zamanda iletişim aracı olduğu da bir gerçektir. Görsel sanatların tamamında tek bir unsur sanatı temsil ederken, yeri geldiğinde kostümün tamamlayıcı bir parçası olarak maskenin; kavramsal açıdan değerlendirilmesi, kullanımı, etkileşimi, sosyal iletişimi, tasarımında kullandığı sembol ve imgelerin anlamı üzerine bir çalışmadır.

Anahtar Kelimeler: Mask-Maske, Sanat, Ritüel

¹ İstanbul Aydın Üniversitesi, haticekaratepe@stu.aydin.edu.tr, Orcid: 0000000346531459

² Prof. Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi, sefaceliksap@gmail.com, Orcid: 0000-0003-1171-209X

MASK AND ART AS A COMMUNICATION TOOL

Abstract

The mask-mask used in pre-cultures to consince the other party that the chosen person has a lavent power in defferent societies in terms of belief and lifestyle, creates a suprising effect on the individual. However, it was used to hide and dissuade fears of its enemies. The mask is the first handmade accessory design in human history, especially attached to the face of the body.

In every culture, color, pattern, material healing, scare, protection, the mask used as entertainment, esthetics, power, fetish has been a cultural indicator of many changes and developments over time. The unique properties of cultures in geographies have been the subject of the stories of the existence of societies in which they are reflected in their disguise, as seen in their lifestyles.

The background image of mask which has become a symbol of mystical rituals, death and postmortem ceremonies, festival and celebrations is an inspiration for interacting among cultures, visual arts and artists. The mask, which is a link between the other world and reality and complementary to fashion, is a communication tool, although it is only in fun today. The purpose of this paper is to explain on the conceptual evaluation of the while representing a single element in all of the visual arts, the mask as an integral part of the costume when appropriate, its use, interaction, social communication, and the meaning of the symbols and images used in its design.

Keywords: Mask-Maske, Art, Ritual

GİRİŞ

Yüzümüz ile birlikte kimliğimizi, kişiliğimizi de gizleme isteği, gizemli olma, dikkat çekme arzusu...

Maske kullanımı modern dünya adını verdiğimiz yüzyılda sosyal yaşantımızda sanat ve moda dışında, özel anlam içeren gün ya da festival kutlamaları sırasında bir ifade biçimi olarak kullanılmanın ötesine geçmemektedir. Gerçek ile gerçek olmayan dünyaların ironik anlamda birbirine girdiği yeni dünya düzeninde belki de her birey kendi içinde sıkışmış mask takan şaman ile iletişim kurmak zorundadır. Sistemlerin dayattığı ümitsiz senaryonun satır araları baktığımızda iletişim çağında tuhaf bir iletişimsizlik sendromu yaratmaktadır. Bu korkunç yüzleşme karşısında birden fazla sahip olduğumuz kendi sosyal ve psikolojik maskelerimizi günlük yaşantımızda yeri geldikçe değiştirerek davranışlarımızı ve niyetimizi gizleyerek hareket etmekteyiz. Tıpkı Antik Yunan tiyatrosunda olduğu gibi.

BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK MASKE VE SANAT

Korkudan ya da korkutmak amacıyla da olsa takınılan tavır aracılığıyla yeni bir kimliğe sahip olan birey kendi kişiliğini farklı boyutlarda aktarır. Bu nedenle maske, iki yüzölçü olarak tanımlanan ihanetini gizleyen ve düşmanın dostmuş gibi görüldüğü durumları betimleme noktasında metaforik bir kavram olarak kullanılmaktadır. Ortaya çıkan bu metafor kavram antik tiyatrodan resim sanatına, mimariye, giyime ve sonrasında da sinemaya ilham kaynağı olmuştur. Sanatçı kişilikler ilk kültür kurucularının şamanları gibi günümüzde de sanat dilinin ortak anlamı üzerinden maske aracılığı ile insanlıkla iletişim kurma ihtiyacı duymuş olabilirler.

İnsanlık tarihinin önemli ikinci büyük adımı olan, kendi gezegenimizin dışında farklı bir dünya arayışı içine girdiğimiz bu yüzyılda üzerinde yaşadığımız dünya ona yapmış olduğumuz işkencenin acısını, intikamını alırcasına bir korku filmini andıran gerçekliği yaşatmaktadır. Çeşitli yüzyıllarda yaşanmış salgınlardan, savaşlardan ders almayan insanlık ilkel duygularının esiri olarak yine kendi hırsları ile yaratmış olduğu bir salgın hastalığın pençesine düşmüştür. Kendimizi bilinen ama görünmeyen virüsler karşısında korumak için ilkel tasarımıımıza geri dönerek maske arkasına gizleme ihtiyacı duyuyoruz. Bu geçmişten ders almayıp peşine düştüğümüz yeni dünya için bir risk olabileceğinin göstergesidir.

Binlerce yıl öncesinde yaşamış ön kültür insanların öte dünya ile şimdiki dünya arasında iletişim kurarken mask kullanmalarının sebebi belki de bir endişeden kaynaklıdır. Bir yıldan fazla bir süredir devam eden ve modern insanın çare bulamadığı günlük hayatımızın parçası olan Covid-19 virüsü diye bir gerçek var. Cerrahi maske; bulaşıcı hastalıklardan koruyarak kullanıldığı işlev nedeniyle bir nevi geçmiş ile şu an arasında bir bağ kurmaktadır. Kullanıldığı alan ve tasarımı göz önünde bulundurulduğunda güzellik formundan uzaklaştığı gibi iletişim sürecinde sorun yaratmaktadır. İtalya'nın simgesi haline gelen veba maskesi her yıl geleneksel olarak Venedik festivalinde kullanılmaktadır. Kutlamalara ilham kaynağı olduğu gerçeğiyle Covid-19 maskesinin de gelecekte bir gün eğlence alanına hizmet sağlayacağı gerçeği merak konusu olurken, cerrahi maskenin yıllar sonra bir imge olacağı ve hafızalarda yer alacağı kesindir.

“Bir İletişim Aracı Olarak Maske ve Sanat” başlığı altında ele alınan makalede uhrevi dünya veya insanların arasında iletişim kurmanın bir yöntemi olan maskın kullanımından söz edilirken, farklı kültürlerde, neredeyse aynı malzemelerle tasarlanmış maskelerin ortak bir dil altında karşımıza çıktığını vurgulamak istedik. Konunun geniş olması ve birçok sanat disiplininde çok çeşitli olması nedeniyle daraltılmış olarak sanat türleri ve yapıtları ile örnekledik. Günümüzde yaşanan kâbusun sorumlusunun yine bizim olduğumuza vurgu yaparak geleceği doğru iletişimle, sanatın ortak anlaşılır diliyle daha medeni olarak kurgulayabileceğimizin savunusu yapılmıştır.

Maske (Mask) ve Anlamı:

Tarih öncesi çağlarda yapılan ritüellerde doğa, ruhlar veya tanrılarla iletişime geçme, korunma, şifa bulma, gizlenme, ya da hayranlık duyduğu canlının gücüne öykünmek istediği; iktidar sahibi olma arzusu ve bu nedenlerden dolayı karakter yaratma amacıyla kullanılan maske; somut ve fiziksel bir obje olarak karşımıza çıkar. Ancak tasarlama biçiminde, malzeme seçiminde ve inanç anlamında önemli metafor ile imgeler barındırmaktadır. Maskenin soyut açıdan anlam ve değer taşıyan önemli bir yönü vardır. Maske ile takınılan tavır aracılığıyla yeni bir kimliğe sahip olan birey kendi kişiliğini farklı boyutlarda aktarır. Maske, iki yüzlü olarak tanımlanan ihanetini gizleyen ve düşmanın dostmuş gibi görüldüğü durumları betimleme noktasında metaforik bir kavram olarak kullanılmaktadır.

Toplumdaki role göre toplumun talebine uygun takılan maske ya birey tarafından ya da toplum tarafından seçilir. Kişi çevresine öz benliği yerine, toplumun beklentilerini karşılayan, toplumsal fikirlerle uyumlu maskesini gösterir. Latineden dilimize maske olarak geçen persona; kişinin bilinçli olarak üstlendiği dış tutumu, dışa dönük yüzü temsil eder. Arap kültüründe *maskara*, Latin dilince *mask* olarak kullanılan *maske* Fransız dilinde *masqué* Türk diline maske-mask olarak geçmiştir. (Bağcı, 2018).

Maskenin altında yatan en önemli simge; gizlenmektir. Soyut olarak duyguları gizlerken somut olarak nesnenin gerçek görünüşünü kamufle eder. Analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung bu noktada hangisinin rol hangisinin gerçek kişilik olduğunu sorgular. Kişilerin çeşitli ortamlarda sergilediği hareket ve tavır gözlemlenerek davranışlarında farklılık bulunduğu sonucuna ulaşılır. Jung, normal bir kişilik olarak tanımlanan bireyde bile karakter bölünmesinin imkânsız olmadığını söyler. Jung'a göre persona tecrübe, sosyalleşme, kültürleşme faktörleri yardımıyla bilinçli bir şekilde oluşturulmuş öz varlık tanımlanır. Bu konu ile ilgili E. A. Bennet tarafından kaleme alınan ve Işıl Çobanlı Erdönmez tarafından dilimize çevrilen *Jung Aslında Ne Dedi?** adlı kitap bu tanımlamayı önemli derecede kaynaktır. Bu tanımlamaya göre Jung persona ifadesini, bireylerin sergilediği rolleri tanımladığı ve tiyatro sanatında oyuncular tarafından takılan maske anlamını taşıdığı için kullanmıştır.

Antik Yunan tiyatrosunda sahnede üç sanatçıdan fazlasına izin verilmediği için maske karakter yaratmada araç olarak kullanılmıştır. İlk maskeler; uzak mesafeden rahatlıkla görülebilsin diye abartılı, kolayca duyulabilsin diye ağzı açık şekilde tasarlanmıştır. Böylece maskelerden diyaforon olarak da yararlanılmıştır. Bu maskeler, tiyatro sanatında seyircide güçlü etki bırakarak kişinin gerçek doğasını gizlemiştir. Jung, kişinin özünü; persona olgusu yanıltıcı görünüşünden, bilinçdışı arzularından sıyrarak, "kendi benliğini" kazandırmayı, bireyselleşme aşamasında yardımcı olmayı hedeflemektedir ki *persona* için kişilik rolü yapan bir maske olduğu tanımlamasını yapabiliriz.

BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK MASKE VE SANAT

Büyüme çağında persona oluşumu zamana ve evrelere bağlı olarak farklılık göstermektedir. Bebeklik evresinde kişiliğin bilincinde olmadığı için kendi isteklerini karşılatma ve istemediklerini reddetme fonksiyonlarına cevap verir. Bu sebeple hareketlerinde yapmacık bir tavır görülmez. Çevresindeki insanların bilincine varan küçük kardeş aile tarafından büyük kardeşin onaylandığını gözlemlediğinde, kendisini kabul ettirmek için abisini/ablasını rol model alarak, olmadığı biri gibi davranmayı öğrenir. Böylelikle çocuk oluşacak gerçek kimliğinden özellikler kaybetmektedir.

Carl Gustav Jung persona kavramını açıklarken gölge sözcüğünden yararlanmıştır ki burada bilinç ve benliğin tersi, kişiliğin karanlık tarafıdır metafor olarak sözü edilmek istenen. Burada gölge imgesi bilinçdışındaki ilk örnektir. Gölgenin bir kısmı bilinçdışımızda bastırılmıştır. Baskı altında tutulan duygu düşünceler, reddedilen kişisel özellikler gölge arketipine dâhil olmaktadır. Örneğin, kişi kendini kötü olarak tanımlıyorsa onun gölgesi iyidir.

Kişisel sorunları sinemaya varoluşsal anlamda sorgulayarak yansıtırken, ölüm ve yaşam arasında tanrı-şeytan, kadın-erkek, yalan ve gerçeklik kavramlarını sorgulayan İsveç asıllı film yönetmeni Ernst Ingmar Bergman, *Persona* (1966) filminde insanın sosyo psikolojik açıdan ruhsal anlamda maske kullanma eylemini beyaz perdeye aktarmıştır. Filmin ana karakteri olan Alma adında bir hemşireyi canlandıran Bibi Andersson, ve Liv Ullman tarafından hayat verilen Elisabeth karakterleri önemlidir. Elisabeth; Elektra adlı tiyatro oyunu sahnelediği anda kendi isteği üzerine sessizleşir ve bir daha konuşmama kararı alır. Yönetmen filmde Elisabeth'in taklit ettiği Elektra karakterinin annesini öldürerek babasının intikamını aldığı bölümün vurgusunu önemsemiştir. Elisabeth karakteri bu sahnede susması çocuğu ve kendi arasında yaşadığı durumu, oyunda canlandığı karakterle kıyaslamasını seyirciye mükemmel olarak aktarmıştır. Filmde hastaneye yatırılan Elisabeth ile hemşire Alma ilgilenir. İki oyuncunun giyiniş ve yüz biçimleri, ifadeleri birbirine oldukça benzer biçimde tasarlanmıştır. Yönetmen bu seçimi iki karakterin özdeşleştirilmesini kolaylaştırmak için tercih etmiştir. Film, bilinçli olarak sessizliği tercih eden Elisabeth ve bu sessizlikten cesaret alan Alma üzerine kurulu monolog planlardan oluşur. Alma karakteri sırlarını açıklayarak Elisabeth'in sessizliğinden faydalanır. Elisabeth ise hastasını sabırla dinleyen doktor konumundadır. Bu noktada hasta-gözlemci ilişkisi yer değiştirir.

BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK MASKE VE SANAT



Fotoğraf - 1: Ingmar Bergman “PERSONA” Film afiş tasarımı.

(filmloverss.com adresinden alınmıştır.)

Toplum içinde çevremizi oluşturan insanlar biz izin verdiğimiz kadarıyla bizi tanır ve hakkımızda fikir sahibi olur. Bu filmde Elisabeth hakkında kendi kontrolünde bilgi sahibi, Alma; okunmaya açık bir karakter olarak gösterilir. Etrafımıza gösterdiğimiz farklı yüzler *ben* olmaya ait olan persona olmaktadır. Ernst Ingmar Bergman yapıtında psikolojik göndermeler ile antik çağdan bu yana gelen tiyatro sanatı oyuncularının taktığı maskelere bir gönderme yapmaktadır.

Ernst Ingmar Bergman sürekli olarak iki kadını karşılaştırır. Seçimlerin, isteklerin, düşüncelerin nelere yol açacağını ve nasıl baş edileceğini göstermek ister gibi bir yanı vardır. Elisabeth’in persona tanımlamasıyla karakter Alma’nın gölgesi karşı karşıya gelir. Bir kadının üstün gelmesi gerektiği gibi bir algı oluşturur. Gerçekliği netleştirilemese de üstün gelen Alma olur. Yüzler birbirine karışır ve bir yüz öteki yüze dönüşür. İki karakter aynı maskeyi takarak tek bir yüze sahip olmuştur. Giyinişlerinin uyumu ise tek bir beden imajı yaratmak için tasarlanmıştır.

Maskenin Ortaya Çıkışı ve Kullanım Amacı

Doğanın gizil güçlerini taklit etme düşüncesi mağara duvarlarına çizilen, kazınan resimlerden, ateş başında yapılan dans figürlerinden, insanlık tarihinin ilk zamanlarından günümüze farklı kültürel yollarla gelen yaşam örnekleri ve kültür parçalarıdır. Doğayla, atalarıyla iyi ya da kötü ruhlarla bağlantı kurmanın yollarını arayan eski kültürlerin özel seçilmiş kişileri, maskeyi seçilmiş bir kişilik kutsallığı altında öteki dünyadan bu dünyada yaşayan klan üyelerine öznel bir insan bedeni vasıtasıyla iletişim aracı olarak kullanmıştır.

BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK MASKE VE SANAT

Bu anlamda binlerce yıldır geçmiş yaşanmışlıklarından öğrendiği mirası kuşaktan kuşağa aktararak gücünü kutsal ruhtan alan Şamanlar; doğaya gösterdikleri saygıyla bilinir. Doğayla iç içe yaşayan ruh; “yapılan iyiliklerle, edinilen olumlu deneyimlerle ve yeteneklerin olgunlaşarak ifade bulmasıyla gelişip güçlenir” (Mansur, 2016:18). Böylelikle ruh, sezgi gücünü besleyerek tehlikelere karşı öngörülerde bulunan bir mekanizma geliştirir. Bilgi ve düşüncenin eksikliğinde öngörü ağır basar. İçgüdüsel olarak gerçekleşen bu durumlar günlük yaşamda karşımıza metafor anlamlar taşıyan imge olarak çıkmaktadır. Asu Mansur Şaman Gözü (2016), adlı kitabında insanın yalnızca beyniyle düşünen bir varlık olmadığını, beynin mükemmel bir işletimci olmasına rağmen tek başına düşünebilme yeterliliği olmadığını söyler.

Bu nedenle kültürel yansımalarını yaşadıkları ortam, coğrafya ve inanış şartlarına göre tüy, kemik, deri, ağaç parçaları ve metal gibi çeşitli malzemeler aracılığı ile tasarlamaktadırlar. Ortaya çıkan ve vücudun özellikle vücut bölümüne giyilen maskeler-masklar aracılığı ile doğanın, hareketin ve kelimelerin kutsallığını kabul eden Şamanların olağanüstü özelliklere sahip olduğuna inanılmaktadır. Şamanlar bu gücü hastaları iyileştirmek ve halkın yararı için kullanmaktadır. Şaman, hastayı iyileştirme evresinde evin ortasına ateş yakarak etrafında doğaçlama ilahi söyler. Ritüelin gücünü artırmak adına duyguları harekete yansıtarak hem kendi hem hasta yakınlarının dans etmesiyle hastayı tedavi eder. Ritüel ve ayinlerde yakılan ateşle beraber şamanların ayinde kullandığı davul ve tokmak aracı ruhların öteki âleme geçişinde yol gösterici unsurdur (Arslan, 2006:26-27).

Moğolistan dağlarında doğan ve Sibiry’a’nın büyük bir bölümünü suyla buluşturarak Kara Denizi’ne dökülen Yenisey Nehri çevresinde yer alan steplerde irili, ufaklı, belli bir şekli olmayan, tıraşlanmış, mezar yanlarında kayalar mevcuttur. Kayalar incelendiğinde ağız, burun, göz, uzun kulak, insan kafatası imajı, birden fazla gizli yüz belirgin şekilde görülmektedir. Derin bir biçimde oyularak kabartmalar oluşturulmuş aşı boyası ile süslenen yüzler, maskeyi çağrıştırmaktadır. Kayanın en üst kısmında kadın yüzünü anımsatan aşağı doğru sarkan saçlar fark edilmiştir. Kayanın orta kısmında tasvir edilen maskeyi anımsatan surete normal insanların göremediklerini üstün güçle sahip olanların görebildiği üçüncü bir göz eklenmiştir. Aynı işaret kayanın en üst kısmındaki yüz ile ortadaki yüzün arasında, saçların altında kalan yüzde de tespit edilmektedir. Kayaya yandan bakıldığında göğüsün üzerinde ağzı açık yırtıcı hayvan kafası tasvir edilmiştir (Vadetskaya, Çev. Bağcı, 2014).

Nasıl ortaya çıktığı buluntularda karşımıza net olarak çıkmayan ütopik maske yüz figürü tasarımlarına sanatçıların büyük emek verdiği söylenebilir. Zaman ve zorlu hava koşulları nedeniyle aşınan heykellere karşı yerel halkın korku ve saygı duygusu günümüzde de devam ederken yeni nesillere de bu duygu aktarılmaktadır. Kayalar üzerine işlenen mask figürlerinin kimlere yapıldıkları ve neye tapındıkları kesin olarak bilinmemekle birlikte araştırmacılar tarafından yarı insan yarı

BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK MASKE VE SANAT

yaratık, kabile tanrıçaları, mitoloji kahramanlar ya da insan ruhunun koruyucu tanrısı-tanrıları olarak tahmin edilmektedir.



Fotoğraf - 2: Şirinskaya Baba Heykeli

(Vadetskaya, Çev. Bağcı, 2014. Sibirya Kurganları, sf:42)

Maskeler gizlenmenin ötesinde ilk kültürlerde doğüstü güçler veya tanrı ile iletişim kurma amacıyla toplumu ikna etmek için kullanılmaktaydı. Yapılan dini törenlerde kullanılan önemli araçlardan diğeri ayini icra eden kişinin konuyla uyumlu taktığı maske ve başlıktır. Maskelerin dinsel törenlerde kullanılması eski bir uygulamadır. Şaman taktığı maske ile kendini özdeştiirdiği hayvanın kılığına girmesiyle onların özelliklerini yansıtmaktadır (Bağcı, 2018:29). Ritüel amaçlı maskelerin koruyucu atanın ruhunu taşıdığına inanılması sebebiyle ayinlerde maske kullanılmasının en temel amacı yaratıcıya ve ruhlara çıplak yüzle görünmemektedir. Nasıl ki dua ederken yüzün veya gözün kapatılması, tanrıyla bütünleşmekte kolaylık sağlıyorsa maske de ruhu farklı boyutlara geçişinde ve ilahi varlıklarla maskenin arkasından iletişim kurmada yardımcı olmaktadır.

Antik Mısır kültürü inancına göre ölen kişinin aynı bedende tekrar dirileceği inancı hâkimdir. Bu nedenle bedeni korumak ve çürümesine engel olmak için mumyalama tekniğini geliştirmişlerdir. Balmumu, reçine, alçı gibi çeşitli malzemelerden yüzün kalıbı çıkartılarak mumya ile beraber kullanılmak üzere ölen kişi maskeyle gömülmektedir. (Ritüelleri, Simgeleri ve Anlamları ile Tarihte Maskeler Online Semineri, Tuna). Farklı inanç ve kültürlerde ölüm, ruh teslim etme önemli bir yer kaplamaktadır. Şaman inancına göre öte dünyaya göçen bedeninin gömüleceği yerin derin kazılması, ruhun geçişini kolaylaştırdığı anlama gelmektedir. Destanlarda geçen ölen kişinin atıyla beraber gömülmesi göçen ruha yol arkadaşlığı edeceği anlamına gelmektedir(Mansur, 2016:138). Antik

BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK MASKE VE SANAT

Mısır rahiplerin ilahi bir gücünün varlığına inanılırdı. Tanrıların ruhları rahipler tarafından temsil edilmekteydi. Ölen önemli kişiler ve kralın arkasından yapılan törende rahip, ölüm ve mumyalama tanrısı olarak bilinen Anubis başlıklı maske takmaktadır. Rahip taktığı maskeyle kendini tanrıyla özdeşleştirir. (Ritüelleri, Simgeleri ve Anlamları ile Tarihte Maskeler Online Semineri, Tuna).

Afrika kıtasında yaşayan kabile halklarının birçoğunda ölüm gerçeği yaşamın bir parçası ve yeni bir döngünün başlangıcı kabul edildiği için yenilgi olarak düşünülmemesi gerektiğine inanılır. Cenaze törenlerine öteki dünyaya uğurlama sevinci olarak bakılmaktadır. Gana geleneklerine göre cenaze töreni ruh yolculuğu tamamladıktan sonra yapılmaktadır.

İlginç bir ruhani kabile geleneğine sahip olan ve Nijerya sınırlarında yerleşkesi olan Yoruba kabilesinde ise kutlama, cenaze ertesinde şamanların gerçek dünyanın dışına çıkarak kendinden geçtiği ve kendini Tanrı'yla özdeşleştiği anlarda ilahi güçler ile bağlantıyı “*Egun Egun*” dansçılarıyla yapmaktadır. Ritüel sırasında dansçılar ilahi güçlerden gelen mesajları halka iletirken ölen kişinin ruhunun aileye musallat olmasını da önlemektedir. Dinsel, büyüsel ve gizemli uğraşı alanlarındaki din adamlarının, büyücülerin, dervişlerin, özellikle şamanların tanrılarla, doğaüstü güçlerle, kutsal nesnelerle özdeşleşmek olarak tanımlanan *esrime* haline giren şamanların ruhların yönlendirmesiyle hareket ettirildiğine inanıldığı için dansçılara dokunulmasını görevli gençler engellemektedir.

Yoruba kabilesinde yapılan “*gelede*” dansı asırlar içinde değişim göstererek halkı eğitmek adına yapılan bir ritüele dönüşmüştür. Efsaneye göre kabiledaki kadınlara kötü davranıldığı için tanrı tarafından erkeklerini terk edip gitmelerine müsaade etmiştir. Kabileye dönen erkekler eşlerini bulamamış, bir süre eşsiz yaşadıkları sonraları hatalarının farkına vararak tanrılardan yardım istemişlerdir. Tanrılar, kadınların kendilerini kabul etmeyeceğini, kıyafet değiştirip maske takmasını ve kadınsı davranışlarla mesajlarını iletip özür dilemelerini buyurmuştur. Maske aracılığı ve dans eşliğinde toplumsal mesajların iletilmesine en iyi örneklerden bir olarak kabule edilebilir (dunyadegismeden.com).



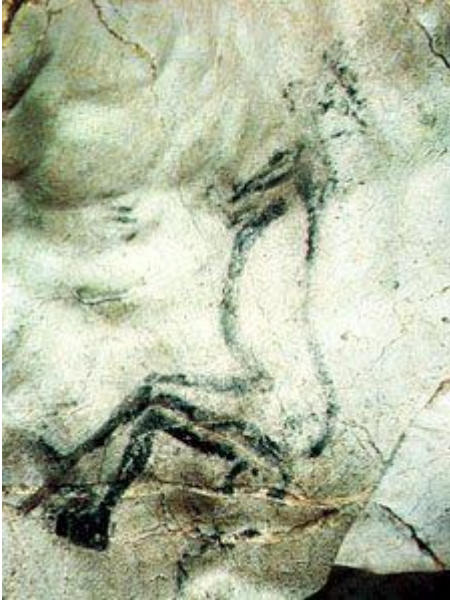
Fotoğraf -3: Kadın Kılıfına Girerek Dans Eden Erkekler

(dunyadegismeden.com sitesinden alınmıştır)

Amerika kıtasından Asya derinliklerine, Afrika coğrafyasından Avustralya Aborjin yerlilerine kadar yaygın olan öteki dünya ya da yeniden dirileceği inancı olan toplumlarda ölüm gerçeğine ve cenaze törenlerine verilen önem neredeyse tüm toplumlarda karşımıza çıkmaktadır. Törenlerin ortak ana fikri kişinin ruhunu kötü ruhlardan koruma, huzura erdirme, aileye musallat olmasını engelleme, öteki âleme geçişinde kolaylık sağlama inancıyla yaptıkları sonucunu çıkarabiliriz.

Törenlerde ilahi güçlerle iletişime geçerek mesajları kabile üyeleriyle paylaşma, doğaya saygı, tanrıyla bütünleşmekte ve bedeni korumada maske araç olarak kullanmıştır. Bu bilgiler bugün kullandığımız maskelere farklı açılardan bakmamızı ve ikincil, üçüncül gibi yan anlamlarını sorgulatmaktadır.

BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK MASKE VE SANAT



Fotoğraf – 4/5: *Les Trois Freres* Mağarasına çizilen figür

(sanatatak.com adresinden alınmıştır.)

Maske tanımına ait ilk buluntu imgesi sayılan önemli bir örnek Fransa'nın Les Trois Freres mağarasındaki, M.Ö. 13.000'e tarihli mağara resimlerindeki The Sorcerer (şaman veya büyücü) figürü olabileceği tahmin edilmektedir. Figürün hayvan ruhu ve yarı insan yarı hayvan karışımı bir yaratık olabileceği düşünülmektedir.



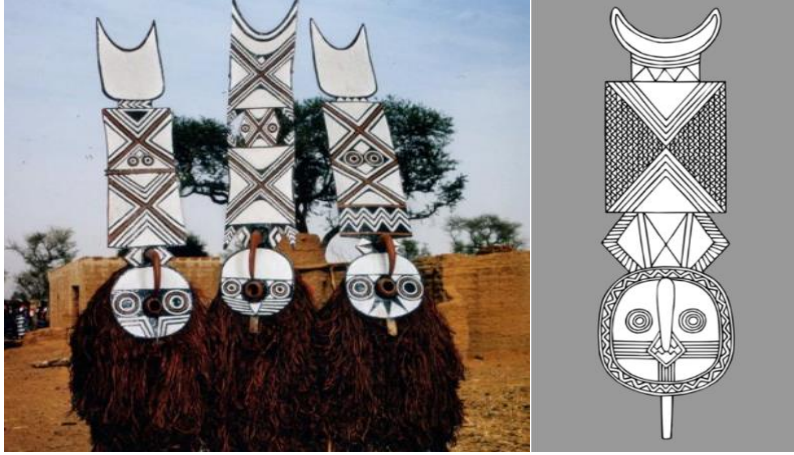
Fotoğraf – 6/7/8: Totem Direkleri

(dreams.time adresinden alınmıştır.)

BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK MASKE VE SANAT

Kuzey Amerika Alaska bölgesinin kültürü içinde değerlendirilen, Pasifik Kuzeybatı bölgesi Kızılderili kültüründe tek parça uzun boylu ağaçların dallarını budayıp gövdesini oyarak totem direği adı verdikleri anıt heykeller bulunmaktadır. Geçmişi 1900 yılı öncesine dayanan yapıtlar bölgedeki yağmur ormanlarında az sayıda bozulmadan kalabilmiş örnekleri müzede sergilenmektedir.

Bazı Afrika kabile kültüründe erkeklerin yetişkinliğe geçişini kutlamak için Bwa maskesi takılmaktadır. Maske erkeklerin yetişkinlik sınıfına kabul edilmeden önce öğrenmesi gereken birtakım efsane ve ahlak hakkındaki bilgileri temsil etmektedir. Maske bir ucunda dairesel bir yüz, diğer ucunda hilal figürü şeklinde tahtadan tasarlanmıştır. Tahta kısmı, birçok Afrika maskesinde ve yontma sanatında kullanılan önemli bir tasarım öğesi olan geometrik desenlerle süslenmiştir. Geometrik desen, sanat eserinin içsel ruhsal enerjisini yansıtan bir dış ritim yaratmaktadır. Merkez bölümdeki zikzak çizgiler ise atalara ait yolları göstermektedir. Maskeyi takan kişi ağız kısmındaki delikten bakar ve gözler bir baykuşu anımsatmaktadır.



Fotoğraf-9: Bwa Maskesi

(pin/visual-search adresinden alınmıştır.)

Kancalı burun imgesi ise kuş gagasının anatomik yapısından esinlenilmiştir. Örnek alınan bu kuşların her ikisinin de sihirli güçlere sahip olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle maskeyi takanların özel güce sahip olduğuna inanılmaktadır.

Doğada insan ruhuna az çok benzer ruhlar bulunduğunu kabul eden, felsefede her nesnenin bir ruhani varlık ya da kutsal ruh tarafından yönetildiğini kabul eden sistemi benimseyen animist inancı benimseyen Bwa kültürüne sahip toplumların ritüelleri önemli derecede dikkat çekicidir. “Bwa, dünyayı denge kurma niyetiyle tasarlayan bir tanrı olan Wuro olarak bilinir. Wuro'nun bir insan tarafından incitildiği söylendi ve karşılığında en büyük oğlu Dwo'yu kendisi ve insanlar arasındaki iletişim hattı olarak görevlendirmeye karar verdi. Wuro'nun üç oğlu vardı: Yeniden doğuş

BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK MASKE VE SANAT

tanrısı Dwo, vahşi doğanın tanrısı Soxo ve şimşek tanrısı Kwere. İki ve önemi Boni Bwa'nın törensel yaprak maskelerinde yoğun bir şekilde tasvir edilmiştir. Animizm, Bwa tarafından uygulanan ana dini inançtır. Aslında, Bwa'nın bilindiği sanat eseri esas olarak animist uygulamalar için kullanılıyor- özellikle de Nuna kökenli.” (cekmekoyevdenevenakliyat.org)

Bwa*³ kültürüne ait maske tasarımlarına incelediğimizde dikey düzenlenmiş, disk benzeri tutturulmuş olmakla birlikte stilize olarak düzenlenmiş hayvan figürlerinin ortak bir karakter olduğunu görülmektedir. Maskeler genel olarak geometrik çizimler ile soyut bir görünüme kavuşturulmasıyla birlikte siyah-beyaz renklerden oluşmaktadır. Fazladan kullanılan renkler bireysel oyma sanatçıların isteğine bırakılmıştır. Özellikle Güney Bwa, nwantantay olarak bilinen uzun tahta maskeleriyle bilinir ki inanış ve din gücü tahta maskelerle gösterilen Lanle ruhuna odaklanmıştır.

Maske İletişim ve Sanat

Baskı oluşturmak, hastalıkları iyileştirmek, gizil güçlerle iletişim kurmak ya da korku, inanış, gibi amaçlarla normal insanlar ile iletişim kurma isteğiyle tasarlanan maskeler aynı zamanda sanatın da esin alanı içinde kalmıştır. İlk insanın kendine ait kültür evreni oluşturması binlerce yılı bulmuştur. Aklın ve davranışların eğitimi ve bu gelişimin aktarımları tiyatro sanatının Antik Yunan kültürü içinde belir bir disipline oturtulmuştur. Sahnelenen oyun gereği argo sözlerin kullanılması nedeniyle oyuncular kalabalık seyirci karşısında maskeler ile yüzlerini kapatmışlardır.

“Görme yeri” anlamına gelen *theatron* sözcüğü günümüzde *tiyatro* olarak evrilmiştir. Yunan kültüründe yer alan bağ bozumu sonrası şarap tanrısı Dionyosos adına yapılan bir çeşit şükür törenleri sonucu insan bedeninin direkt olarak kullanıldığı ilk sanat dalıdır(Semericioğlu, 2020). İlk tiyatro oyunlarında jest ve mimikler kullanılmadığı ve bunun yerine oyuncuların ellerinde farklı karakterleri tanımlayan maskeler kullanıldığı bilinmektedir. Antik tiyatro kendi içinde Tragedya ve Komedyaya olarak iki ayrılan oyun türüne sahipti. Tanrılar ile insanlar arasındaki kavgayı, çekişmeyi dini inanış nedeniyle sembolik imgeler üzerinden tragedya türü sahnelerken; yönetimi, siyasi hicivleri ve kısacası dünyevi, insana ait olan konuları komedyaya türü sahnelerdi. Kostüm ve dekorun kullanılmadığı antik tiyatrodaki mask-maske kullanımı önemli bir tamamlayıcı aksesuardır. Sıra dışı abartıdaki ağır argo eleştirilerin kullanımı nedeniyle oyun sonrası oyuncunun söylediklerinden sorumlu olmaması adına bir koruyucu unsur olarak büyük boyutlarda maskelerin kullanıldığı

³ "Bwa People". Afrika'da Sanat ve Yaşam Çevrimiçi. Iowa Üniversitesi. 1998-11-03. orijinal tarihinden 2008-07-22 tarihinde arşivlendi. Erişim tarihi: 2008-07-22.Wikipedia site:cekmekoyevdenevenakliyat.org

BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK MASKE VE SANAT

tahmin edilmektedir. Günümüzde gülen ve ağlayan maske figürünün tiyatronun simgesi olarak kullanılması Antik Yunan tiyatrosundaki bu uygulamadan kaynaklıdır.

Dünya da tek olan tamamı mermer antik kent Stratonikeia* tiyatrosunun çevresinde yer alan mask figürleri aslında insanlığın durumunu gülünç bulan bu yüzden gülen Demokritos'u tanımlarken, ağlayan mask figürü sert mizaçlı insanlığa üzülen Herakleitos olarak adlandırılır. Bu iki farklı düşünürü ait betimlemeler trajedi ve komedinin simgesi olmuştur. Yazar Horace Walpole⁴'in deyişiyle "Bu dünya düşünenler için bir komedy, hissedenler için bir tragedya'dır. Bundandır ki Demokritos gülmüş, Herakleitos ağlamıştır." Bu deyiş sanat dilinde isabetli maske simgelerinin neden seçildiğini açıkça ifade etmektedir.

Tiyatro dışında diğer sanat dalları ve farklı coğrafyalardaki kültürlerde mask tasarımı, çeşitli kullanım alanı ve anlam içermektedir. Tuva Cumhuriyetinin başkenti Kızıl şehrine yakın Yenisey akarsuyu kenarında yer alan steplerdeki kayalar, Alaska'daki totem direkleri, Afrika kökenli Bwa maske tasarımları göz önünde bulundurulduğunda simgeler ve işaretlerin benzerliği dikkat çekmektedir. Arkeolojik ve etnografik incelemeler sonucunda incelenen yöresel yapıt ve



⁴ HORACE WALPOLE, İngiliz yazar ve sanat yapıtları koleksiyoncusu 1717 yılında İngiltere Başbakanı Sir Robert Walpole'un oğlu olarak dünyaya geldi. Orford kontu unvanını taşıyan Walpole, gotik edebiyat türünün ilk örneği olarak kabul edilen *Otranto Şatosu* adlı yapıtıyla ün yaptı. *Otranto Şatosu*'nun (1765) yanı sıra sanat tarihine önemli bir katkı olan dört ciltlik *Some Anecdotes of Painting in England* (1762; İngiliz Resim Sanatıyla İlgili Notlar), *The Mysterious Mother* (1768; Esrarengiz Anne), *Historic Doubts on the Life and Reign of King Richard III* (1768; Kral III. Richard'ın Yaşamı ve Saltanatıyla İlgili Tarihsel Kuşkular), *A Description of the Villa of Mr. Horace Walpole* (1784; Mr. Horace Walpole'un Villasının Tasviri), *Hieroglyphic Tales* (1785; Hiyeroglif Gibi Masallar) adlı kitaplar yazdı. Ölümünden sonra 42 cilt olarak yayımlanan üç binden fazla mektubu, döneminin olaylarına, törelerine ve beğenisine ışık tutmaları bakımından önemlidir. 1797'de öldü. canyayinlari.com

BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK MASKE VE SANAT

Fotoğraf – 10/11: Stratonikeia Antik Kenti Muğla.⁵

(aktuelarkeoloji.com adresinden alınmıştır.)

maskelerde yüz imgesine, hayvan figürüne yer verildiği anlaşılmıştır. Elde edilen bilimsel sonuçlara göre kültürlerin yerel üslup ve sunuş farklılıklarına rağmen hepsinin ortak bir noktada bulunduğu saptanmıştır.

Ancak modern yaşamın gerçekleştirdiği yeni tanımlar doğrultusunda sanatın işlevi değişme de tanımlanması çok fazla bir değişikliğe uğramamıştır. Sanatın anlamı ve tanımlaması kendi bağlamında yer almaktadır. Sanatçı, içinde yaşamış olduğu duygu ve düşüncüyü karşı tarafa yazı, resim, ses, hareket ve kendi bedeninde dâhil farklı biçimlerde ifade etme arzusundan doğmaktadır.

Binlerce yıllık aşama sonrasında insan ile evrimleşen modern sanat ve çağdaş sanat akımları, bireyin ve objelerin imgelerini resim, heykel, grafik başta olmak üzere tüm sanat alanlarında yeni ifade biçimleri olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle kübist sanat akım temsilcileri iki boyutlu yüzey üzerinde üç boyutlu nesneleri çizebilmenin çeşitli yollarını araştırmıştır. Derinlik etkisini perspektif dışında başka bir yöntem aracılığıyla verme arayışına giren Kübistler, nesnelerin görünmeyen yüzeylerini geometrik şekillerle destekleyerek göstermeye çalışmıştır. Yeni sanat anlayışlarının temeline düşüncüyü koyarak kavramsal sanatın doğuşu gerçekleşmiştir.

Modern sanatın önemli akımlarından olan kübizm önemli ressamlarından bir olan Pablo R. Picasso bu akımın temelini ön uygarlıklar arasında yer alan Afrika sanatında, içerisinde etnik imge barındıran maskelerde, Okyanusya Yarımadası'ndaki heykellerden yola çıkarak atmıştır. Picasso bu akımın temsilcisi olarak birikimlerini en iyi yansıttığı eserlerinden en önemlisi 1907 yılında sergilediği "*Avignonlu Kızlar*" isimli yapıtında karşımıza çıkmaktadır.

⁵ Stratonikeia Antik Kenti Muğla'nın yatağan İlçesi'nin 6-7 km batısında Yatağan-Milas karakolu üzerindeki Eskihişar Köyü sınırları içerisinde. Stratonikeia kent merkezinde yapılan kazı ve araştırmalar, Geç Bronz Çağı'ndan günümüze kadar yerleşimin olduğunu göstermektedir. Yerleşmenin adı sırasıyla; Hititler Dönemi'nde Atriya, Arkaik ve Klasik Dönemde Khrysaoris ve Idrias, Hellenistik Dönemde Stratonikeia ve son dönemde ise Eskihişar olmuştur. İ.Ö. 3. yüzyılda Suriyeli Kralı I. Seleukos eşi Stratonike'yi oğlu Antiokhos'a verdi. Antiokhos da önce üvey annesi sonra eşi olan Stratonike adını kente verdi. M.Ö. 281-261 yılları arasında tahtta bulunan Seleukos Kralı Antiokhos'un karısı Stratonike adına yenilenmiş olan kent, M.Ö. 133 yılında Pergamon Krallığı'nın Roma İmparatorluğu'na miras kalması karşısında ayaklanan Aristonikos'un kente sığınması sırasında kent Romalılarca kuşatılmış, halkı açlıktan kırılmıştır.



Fotoğraf -12: Pablo Ruiz Picasso. “Avignonlu Kızlar” 1907

P. R. Picasso sadece “*Avignonlu Kızlar*” ile sınırlı kalmayan kübizm akımının diğer çalışmalarında da kökeni binlerce yıllara dayanan Afrika sanatının soyut sanat anlayışını modern insandan çok daha önce çözümlediğini karşımıza çıkarmaktadır. Bwa maskları üzerinde görülen geometrik betimlemeler Picasso tarafından özellikle incelenmiş, Afrika kültüründe önemli yer tutan mask-maskelerde kullanılan renk ve soyut form uygulamalarından yola çıkarak sanat aracılığı ile maske kültürünün modern insan ile yeniden yorumlayarak tanıştırmıştır.

Eserde dört adet ayakta, bir adet oturan geometrik kadın figürü, arkalarında perde ve önlerinde meyve kompozisyonu yer almaktadır. Figürler kollarını başlarının arkasında birleştirerek poz vermiştir. Sağdan sola doğru birinci ve dördüncü figürün yüzü ilk insan yapısını andırırken, oturan figürün yüzü Afrika masklarının benzerliğiyle dikkat çekmektedir. Sağdan sola doğru birinci figürün elini yasladığı alan mağarayı anımsatmadır. Arka plan ise perde ve kırık ayna parçalarını anımsatmaktadır.

Francette Pacteau, *Güzellik Semptomu* (1994) kitabında, Picasso’nun maskları incelemek için gittiği müzede yeterli özen gösterilmediğinden dolayı mekanda pis bir kokunun hakim olduğundan bahsetmektedir. Bu koku, Picasso’da kötü bir izlenim bırakmış olacak ki; *Avignonlu Kızlar* resminde genelevin kokusu ile maskelerin bulunduğu mekanın kokusunu bağdaştırmıştır. Figürlerin yüzüne takılan maske mekanların çözümlenmesi noktasında metafor, bir imge olarak kullanılmıştır.

Avrupa’da yaşanan bulaşıcı hastalık sonrası Paris sokaklarında üçüncü evre frengiden dolayı deforme olan yüzlerle karşılaşan Picasso, hastalığa yakalanma korkusu içine girmiştir. Bu durumdan yola çıkarak Picasso’nun kadın figürlere maskeye takmasında anlam yüzlerde oluşan deformasyonu

BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK MASKE VE SANAT

gizlemek istemesi sanat eleştirmenleri tarafından dile getirilmektedir. Ancak hastalığın Afrika kıtasında yayılmış olması sosyal statüyü ve deforme yüzleri gizlemek isteyen sanatçının maskeyi araç olarak kullandığı ortaya çıkmaktadır. (Çev. Kocaoluk, 2007:393, Everdell). Eserde kullanılan maske soyutlaması tual yüzeyinde yüzeysel ve derinsel olarak iki unsuru vurgulamaktadır; göstermek ve gizlemek. Göstermenin altında yatan neden maskeye dikkat çekerek üzerine düşündürmek istemesi olarak yorumlanmaktadır. Gizlemenin altında yatan neden ise yüzlerin, duyguların, ifadenin örtülmesidir.

Picasso tema olarak eserlerinde geneleve, körlere, maskelere ve başka kültürlerden öğelere yer vermiştir. John Berger (Çev. Salman, Sökmen 2003), Picasso'nun yaşamış olduğu bulaşıcı hastalık nedeniyle kör olmaktan korktuğu düşüncesinden dolayı maskeler ile bu korkuların arkasına saklanmış. Picasso'nun eserinde yaşadığı dönemin sosyal değerleri, farklı kültürlerin etkileri, korkularıyla yüzleştiği, deneyimleri ve yaşadıklarının izleri görülür.

SONUÇ

Atalarımızın izlerini arayarak bulduğumuz bilgiler sonucunda geleceği kurgulamak zorundayız. Ön kültür insanların öte dünya ile şimdiki dünya arasında iletişim kurarken mask-maske kullanmalarının sebebi belki de geleceği görme yetenekleri olduğuna inanarak gelecek endişesinden kaynaklanmış olabilir. Geçmişte yaşanmış salgınlardan, savaşlardan ders almayan insanlık ilkel duygularının esiri olarak yine kendi hırsları ile yaratmış olduğu bir salgın hastalığın pençesine düşmüştür. Mistik amaçlı ritüellerin, ölüm ve sonrası törenlerin, festival ve kutlamaların simgesi haline gelen maskenin arkaik görüntüsü kültürler arasında etkileşime, görsel sanatlara ve sanatçılara esin kaynağı olmaya devam etmektedir.

Aklın, düşüncenin, bilginin üretildiği, beynin koruyuculuğunu yapan kafatası ön uygarlıklarda bireyin yaşam ve ruhsal gücünün somutlaşmış halini temsil ettiği için önemli bir yere sahiptir. Yaşamına devam eden insanlar ölümlerin kurallarına göre, sosyal düzeni ve doğa güçlerini korumayı kendilerine görev edinmiştir. Bunu gerek savunma mekanizması geliştirerek gerek avlanırken maske takarak gerçekleştirmişlerdir. İlk çağlarda kullanılan taş maskeler sayesinde sosyal ve manevi düzeyi yüksek, ruhları ilahi bir güce ait olduğu düşünülen kişilerin yüzleri günümüz yorumuyla fotoğraf niteliği taşıdığını söyleyebiliriz.

Çok tanrılı inanışlarda ya da farklı kıtalarda doğayla bütünleşmiş toplumlarda maske, dini törenlerde, kutlamalarda, tanrılar ve ilahi ruhlarla iletişime geçerek iyi ve kötü güçleri kontrol etmek için imgelerle yüklü sadece yüzü kaplayan mistik bir beden giysisidir. Toplumsal sınıf farklılıklarının ortadan kaldırdığına inanılan ritüellerde ilahi güçlerle iletişime geçmek, tiyatrolarda karakter yaratmak, daha yakın zamanda bilinmezliği sağlamak gibi amaçlarla kullanılmıştır. Bu noktada

BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK MASKE VE SANAT

maskenin yalnızca kostümün bir parçasını temsil etmediği, kutsallığın bir parçası olarak toplumsal armoniye, manevi ve ruhani bir duyguya işaret ettiği sonucu karşımıza çıkar. Maske ve insan iletişimini sanatın ortak dili üzerinden kurmuştur.

Kuzey ve Güney Amerika, Avustralya, Asya gibi yer yüzündeki neredeyse tüm kıtalara yayılan ilk kültür topluluklarında maske kullanımı insanlığın ortak bir diliymiş gibi karşımıza çıkar. Ulaşımın kolay olması nedeniyle Afrika kültürünün çok önemli simgeleri olan totem heykel ve soyut anlatıma ulaşmış mask-maskelere karşı Picasso'nun duyduğu ilgi, belki de ön kültürlerimizi oluşturan atalarımızın geçmiş ile bugüne olan gelecek arasında bir bilgi iletişimi kurma iç güdüsü olabilir. Modern sanatçıların yapıtlarında maske kullanımıyla resim sanatında yeni bir akım, beraberinde yeni bir dönem başlatmış olmaları bu iç güdünün devamı olabilir. Öyle ki bu evrensel arzular, çeşitli kültürlerin ve sanatçıların kolektif hafızasında ortaya çıkarak dünyanın birçok bölgesinde farklı maskeleri doğurmuş olsa da anlam ve duygu bakımından ortak bir dil kullanıldığını kanıtı gibidir.

Geçmişten günümüze farklı amaçlar ya da etkinler altında baskın olarak kullanılan maske günümüzde işlevini ürkütücü olsa da hala korumaktadır. Maskeyi zamana karşı koruyan ve güçlü kılan özelliğin sebebi arkasında neyin bulunduğu bilinmemesidir. İki yazarlı olarak ele aldığımız makalede üzerine durulan konulardan yalnızca somut değil soyut olarak da maske takan kişinin artık bir süre sonra özünü yitirmiş olduğunu vurgulanmaktadır. Maskenin ruhu, takıldığı andan itibaren takan kişiye geçerek güçlendirmektedir.

Sonuç olarak günümüzde bir yılı geçen bir süredir yaşanan Covid -19 salgını modern insanın önlenemez merak ve hırsının göstergesidir. Belki de gelecekte yaşanacak nükleer bir savaşla birlikte insanlığın sonunu getirecek. Bugün görünmez mikro boyutundaki virüs yüzünden kadın-erkek, aile ve farklı ülkelerle sosyal ve ekonomik ilişkilerde maske kullanmak zorunda kaldı insanlık. Yaşanan yeni tehlikeli bu sonuç, geçmiş kültürlerin kurucuları olan atalarımızın gelecekte başımıza gelebilecek tehlikeli durumları anlamamız için maskelerin şifreli ortak diliyle bıraktıkları mesajlar olabilir. Bugün medikal işlevi olan maskelerin ruhumuzu etkisi altına almakla beraber insanca yaşama kimliğimizi de kaybetmemize neden olmaktadır. Yeni yüzyılda maskeler başkalarından korunmak, gizlenmek ya da karşı tarafı korkutma amacı ve anlamı dışına çıkmış, kendimizi kendimizin zayıflıkları karşısındaki acizliğimizden saklamak için kullanılmaktadır.

BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK MASKE VE SANAT

KAYNAKÇA

- Arslan, Ahmet Ali (2006). Amerikan Kızılderili Şamanizmi İle Orta Asya-Sibirya Türk Şamanizm'in Benzerlikleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma. Sosyal Bilimler Dergisi Sayı 15.
- Bağcı, Atilla (2018). Şamanizm İnancında Ritüel Maskeleri ve Gömü Maskeleri. Türk Dünyası Dergisi Sayı 46
- Bennet, E.A. (1966). Çev. Işıl Çobanlı Erdönmez, 2006. Jung Aslında Ne Dedi? Say Yayınları, İstanbul ISBN: 9789754685749
- Berger, John (1999). Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı. Çev. Salman, Yurdanur. Sökmen, M. Everdell, R. William, İlk Modernler. Çev. Hülya Kocaoluk, (2007). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul ISBN:9789750812903.
- Gürsoy. (2003). Metis Yayıncılık, İstanbul ISBN: 9789753422574.
- Mansur, Asu (2016). Şaman Gözü. Destek Yayınları, İstanbul ISBN: 9786053111030
- Pacteau, Francette. Güzellik Semptomu. Çev. Banu Erol, (2005). Ayrıntı Yayınları, İstanbul ISBN: 9789755394473.
- Semercioğlu, Birce (2020). Tarihsel Gelişim Sürecinde Tiyatronun İşlevi Ve Yöntemi. Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı 8
- Vadetskaya, Elga Borisovna (1981). Sibirya Kurganları, Çev. Atilla Bağcı, (2014). Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara ISBN: 9789754561265

Görsel Kaynak

Fotoğraf 1:

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ffilmloverss.com%2Fpersona%2F&psig=AOvVaw17qOi7o89FE4tQYol9JR9&ust=1619884660025000&source=images&cd=vfe&ved=2ahUKEwjvi5bfqqbwAhVTtKQKHVv7AioQr4kDegUIARDDA>

Fotoğraf 2:

Vadetskaya, Çev. Bağcı, 2014. Sibirya Kurganları, sf:42

Fotoğraf 3:

<https://dunyadegismeden.com/cografya-kaderdir-togo-benin-ve-gana>

Fotoğraf 4/5:

<http://www.sanataak.com/view/maskeler-nasil-ortaya-cikti>

Fotoğraf 6:

<https://www.dreamstime.com/royalty-free-stock-photos-totem-poles-image23148508>

Fotoğraf 7:

https://www.dreamstime.com/stock-photo-historic-totem-poles-ninstints-haida-gwaii-standing-british-columbia-canada-image95201343#_

Fotoğraf 8:

<https://www.dreamstime.com/royalty-free-stock-photos-totem-poles-image5357058>

BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK MASKE VE SANAT

Fotoğraf 9:

<https://tr.pinterest.com/pin/670051250811464019/>

<https://tr.pinterest.com/pin/435723332670042849/visualsearch/?x=10&y=10&w=300&h=579&cropSource=6>

Fotoğraf 10/11:

<https://aktuelarkeoloji.com.tr/kategori/arkeoloji/assur-da-despotik-iktidar-in-politik-siddeti>

Fotoğraf 12:

pivada.com/pablo-picasso-avignonlu-kizlar

İnternet Adresleri

<https://unutulmazfilmler.pw/persona.html> Erişim Tarihi: 10.03.2021

artyfactory.com/africanmasks/masks/bwa.htm Erişim Tarihi: 15.02.2021

cekmekoyevdenevenakliyat.org Erişim Tarihi: 03.05.2021

dunyadegismeden.com: Erişim Tarihi: 16.02.2021

hi/health/1576875.stm: Erişim Tarihi: 06.02.2021

lutfukaplanoglu.com/yayinlar Erişim Tarihi: 06.04.2021

map?hl=tr&mid=%2Fm%2F02j71&gl=TR&ceid=TR%3Atr: Erişim Tarihi: 21.03.2021

pivada.com/pablo-picasso-avignonlu-kizlar 15.03.2021

themaggar.com/cagdas-sanat-akimlari Erişim Tarihi: 10.03.2021

watch?v=Tuj3-ia3V3o&list=LL&index=1&t=3049s: Erişim Tarihi: 25.09.2020

Tavsiye Edilen Kaynaklar

Dağlı, Şemsettin Z. (2020). Picasso'nun Sanatı İçinde Dönemleri ve Çalışma Formları. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.

Demircioğlu, Zeynep (2015). İletişim Sürecinde Amaç Ve Niyeti Farklılaştıran Egemen Bir Öge Olarak Maske. Atatürk İletişim Dergisi.

Ertan, Güler. Sarsancı, Emin (2017). Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı. Hat Baskı, İstanbul

Kaplanoglu, Lütfü (2009). Picasso'nun 'Avignonlu Kızlar' adlı Eserinde Biçim İçerik İlişkisi. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Erzurum.

Mukadder ÖZDEMİR BALAKOĞLU¹**Mustafa EROL²****ÖĞRETMEN ADAYLARININ DUYUSAL ALGI GELİŞİMİNİ ESTETİK OBJE
SEÇİMLERİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRME****Özet**

Bu araştırmada öğretmen adaylarının duysal algı gelişiminin seçtikleri estetik objeler üzerinden değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda araştırma nitel araştırma desenlerinden fenomenoloji deseni kapsamında yürütülmüştür. Araştırmanın katılımcıları, amaçlı örnekleme türlerinden ölçüt örnekleme seçme yöntemi ile belirlenmiştir. Bu katılımcılar İstanbul'da bir üniversitenin farklı bölümlerinde öğrenim gören 9 öğretmen adaydır. Araştırmanın verileri öğretmen adaylarının seçtikleri estetik objeler ve yarı yapılandırılmış görüşme formları ile elde edilmiştir. Elde edilen veriler içerik analizi ile analiz edilmiştir. Araştırmada güvenilirliği sağlama adına araştırmacı üçgenlemesi kullanılmıştır. Kodlayıcılar arası uyum ise .89 olarak belirlenmiştir. Araştırmanın bulguları “*öğretmen adaylarının duysal algı gelişimi*” teması adı altında açıklanmıştır. Bu temada “*seçilen objenin estetik yönü, sanat eserine estetik ilgi, çevremizdeki estetik ve çevre ve sanatsal ürünün bütünleşmesi*” gibi alt temalarla açıklanmıştır. Bu alt temalar çerçevesinde sanat ve estetik dersinde uygulanan duysal algı yönteminin görsel algıyı geliştirdiği ve estetik duyarlılığı artırdığı söylenebilir. Ayrıca araştırmanın bulgularına dayalı olarak duysal algı yönteminin daha küçük yaş gruplarında yapılabileceği önerilmiştir.

Anahtar kelimeler: Sanat Eğitimi, Estetik, Duyusal Algı, Güzelliğin Niteliği

**EVALUATING THE SENSORY PERCEPTION DEVELOPMENT OF TEACHER
CANDIDATES BASED ON AESTHETIC OBJECT SELECTIONS****Abstract**

In this study, it was aimed to evaluate the sensory perception development of teacher candidates through the aesthetic objects they chose. For this purpose, the research was carried out within the scope of phenomenology

¹ Öğretim Görevlisi, Yıldız Teknik Üniversitesi, mukadderozdemir@yahoo.com, Orcid: 0000-0001-5188-625X

² Araştırma Görevlisi, Yıldız Teknik Üniversitesi, merol@yildiz.edu.tr, Orcid: 0000-0003-0548-297X

ÖĞRETMEN ADAYLARININ DUYUSAL ALGI GELİŞİMİNİ ESTETİK OBJE SEÇİMLERİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRME

design, one of the qualitative research designs. The participants of the research were determined by the criterion sampling method, which is one of the purposive sampling types. These participants are 9 teacher candidates studying in different departments of a university in Istanbul. The data of the research were obtained with the aesthetic objects and semi-structured interview forms chosen by the teacher candidates. The obtained data were analyzed by content analysis. Researcher triangulation was used to ensure reliability in the research. Compatibility between encoders is set at .89. The findings of the research were explained under the theme of “sensory perception development of teacher candidates”. In this theme, it is explained with sub-themes such as “the aesthetic aspect of the chosen object, the aesthetic interest in the work of art, the integration of the aesthetic and environment in our environment and the artistic product”. Within the framework of these sub-themes, it can be said that the sensory perception method applied in the art and aesthetics course improves visual perception and increases aesthetic sensitivity. In addition, based on the findings of the research, it has been suggested that the sensory perception method can be performed in younger age groups.

Keywords: Art Education, Aesthetics, Sensory Perception, Quality of Beauty

GİRİŞ

"Estetik" etimolojik olarak, "algılıyorum, hissediyorum, seziyorum" anlamına gelen $\alpha\iota\theta\alpha\nu\omicron\mu\alpha\iota$ (aisthanomai) kelimesinden türetilen ve duyularla ilgili olma anlamına gelen Yunanca $\alpha\iota\sigma\theta\eta\tau\iota\kappa\acute{o}\varsigma$ (aisthētikos) kelimesinden gelmektedir (Xenakis & Arnellos, 2014). Estetiğin tanımı incelendiğinde duysal algılarla ilgili olduğu görülmektedir. Duyusal olarak algılayabildiğimiz her şey estetiğin konusunu ve alanını oluşturmaktadır. Estetik kendine özgüdür ve estetik sıfatıyla nitelenen her hangi bir şeyi ifade etmektedir (Walsh, 1974). Bu açıdan estetik her obje duyulara ulaşan ve etki bırakan bir özellik taşır ve duyulara ulaşan her türlü objeye estetik olarak yaklaşılabılır (Brown et al., 2011). Bu yönü ile estetik duysal algı eğitimi olarak değerlendirilebilir.

Estetik sanatla, sanatsal ifadelerle, bir şeyin nitelikleriyle, özellikleriyle veya öğeleriyle belirlenir ancak bunlarla sınırlı değildir (Hekkert ve Leder, 2007). Çünkü çevremizdeki her türlü obje estetik olarak değer kazanabilir. Örneğin; geceleri bir düzlemden görülen sonsuz yüzey ışıkları zinciri estetik nesne olarak değerlendirilebilir (Lind, 1980). Geniş bir bakış açısına göre estetik, sanat eserlerinde, doğal nesnelerde, kıyafetlerimizde, ambalajlarda, diğer süs eşyalarından otomobillere kadar birçok gündelik eşyada bulunabilir (Stecker, 2006). Ancak çevremizdeki her objede estetik özellik bulunduğu anlamına gelmez. Örneğin, parlak renklerden oluşan bir desene sahip olan bir şey “cafcacılı”dır, ancak parlak renkler tek başına estetik değildir (Xenakis & Arnellos, 2014). Yani estetiğin gelişigüzel kullanıldığı düşünüldüğünde duysal algı eğitiminin önemi anlaşılmaktadır. Bir objenin estetik değeri, estetik dışındaki diğer değerler tarafından tanımlanmadığı, bunlardan türetilmediği veya bunların bir işlevi olmadığı durumunda kendi özelliğine ait estetiği ifade etmektedir (Forsey, 2017).

Sanat eserlerinde güzelliğin takdir edilmesi, büyük ölçüde kültürel normlara ve sanat nesnelerine önceden maruz kalmaya bağlı iken (Leder ve diğerleri, 2004) estetik deneyim ise kendini her alanda gösterir. Estetik deneyim, özellikle duysal boyutun, çevre ile istikrarlı ve başarılı etkileşimler ile bir nesnenin öznenin zihnini güçlü bir şekilde meşgul ettiği ve dikkatin nesneye odaklandığı bir algılama sürecidir (Cupchik ve Winston, 1996; Ognjenovi’c, 1997; Xenakis & Arnellos, 2015). Estetik bir deneyimin parçası olmak için güzellik, dışsal (pragmatik) değerlerden içsel (estetik) değerlere geçmelidir. Yani güzel bir nesne bir görsel algı objesi haline gelmelidir. Bu duruma göre, çirkin şeyler bile estetik deneyime yol açabilir (Eco, 2007).

ÖĞRETMEN ADAYLARININ DUYUSAL ALGI GELİŞİMİNİ ESTETİK OBJE SEÇİMLERİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRME

Güzellik algısıyla ilgili olarak, günümüzde varılan noktada, güzelden doğrudan etkilendiğimiz için, duyu algısından daha iyi bir örneklem olmadığı söylenebilir. Güzellik duyusuna sahip olmayan bir kimse, tıpkı renklerin ve seslerin, gerçek algılamının dışında başka bir şeyle öğrenilememeleri gibi, bu duyunun yararını dolaysız olarak öğrenemez (Akkanat, 2005: 86). Bu nedenle kavramlara taşınması ve tanımlarla anlaşılması çabaları her zaman yetersiz kalmaktadır. Bu durumda, algı duysal girdinin seçilmesi, düzenlenmesi ve yorumlanması iken (Weiten, 2005: 91), duysal algı süreci ise estetik süje için sanat yapıtını ortaya çıkaran etkin bir anlamlandırma olayıdır. Bu anlamlandırmanın önemi süjenin farkındalığını doğrudan etkileyen, duysal algı yaşantılarının unutulmazlığı ile ilişkilidir (Özdemir-Balakoğlu, 2019). Duysal algı ile başlayan anlamlandırma süreci duygularımıza, zihnimize ve tüm birikimimize bağlı olarak gerçekleşir.

Duysal algı gelişimi sistemli bir estetik eğitimi ile sağlanabilir. Estetik eğitimi, estetik kavram ve prensiplerle bütünleşmiş ortak sanat programları konularında estetik okuryazarlığı geliştiren sanat eğitim programları anlamına gelmektedir (Aykut, 2012: 95). Estetik okuryazarlığı geliştiren sanat eğitim programlarının gerçekleşmesi, alınılan objedeki ilişki ve bağlantıları çözebilme, görebilme ve anlamlandırabilme yetileriyle yakından ilişkilidir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Estetiğin ve Sanatın temel ilgi alanı olan güzelliğin yüzlerce tanımının onun algılanması üzerinde bir etkisi yoktur. Yani güzelin güzel olduğunu bilişsel olarak ifade etmek bile duyumsamakla algılarız. Güzelliğin özgül yapısı duysal algılar dünyasına girmekle fark edilebilir. Eğitimin tüm alanlarında ve Sanat eğitiminde nitelikle ilgili kazanımların duysal algılara bağlı olduğu düşünülürse, farklı bölümlerdeki üniversite öğrencilerinin duysal algılarına ulaşmak için konu ile ilgili etkili yöntemlerin araştırılmasına ve geliştirilmesine ihtiyaç vardır. Bu açıdan çalışmanın amacı, öğretmen adaylarının duysal algı gelişimini seçtikleri estetik objeler üzerinden değerlendirme olarak belirlenmiştir.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Sanat ve estetik dersinde gelişim gösteren öğretmen adaylarının seçtikleri estetik objeleri ve yorumlarının incelendiği araştırma nitel araştırma desenlerinden fenomenoloji deseni ile yürütülmüştür. Araştırmada, farkında olunan (bilinen) bir durumu daha ayrıntılı ve derinlemesine ele alabilmek için nitel araştırma desenlerinden fenomenoloji (olgu bilim) (Merriam, 2009) kullanılmıştır. Ayrıca fenomenolojiyi bireylerin bir kavram veya bir fenomenle ilgili deneyimlerinin ortak anlamı olarak ifade etmek mümkündür (Creswell, 2016). Bu çalışmada sanat ve estetik dersini alan, estetik deneyimleri yaşamış (duysal algı gelişimi artan) öğretmen adaylarının estetik objeleri incelenmiştir.

Araştırmanın Katılımcıları

Bu çalışmanın katılımcılarını İstanbul'da bir devlet üniversitesinin çeşitli bölümlerinde öğrenim gören öğretmen adayları oluşturmaktadır. Bu katılımcılar ölçüt örnekleme yöntemi ile belirlenmiştir. Ölçüt örnekleme, yapılacak olan araştırmada araştırmanın amacına yönelik olarak belirlenen örneklem türüdür (Marshall ve Rossman, 2014). Bu çalışmada ölçüt, sanat ve estetik dersini almış olma, incelenen estetik objeyi fark etme, seçebilme ve inceleme şeklinde belirlenmiştir. Bu ölçütlere göre araştırmanın katılımcıları dersi alan 20 kişi arasından rastgele olarak seçilen 5'i

ÖĞRETMEN ADAYLARININ DUYUSAL ALGI GELİŞİMİNİ ESTETİK OBJE SEÇİMLERİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRME

kadın ve 4'ü erkek olmak üzere 9 kişiden oluşmaktadır. Araştırmanın katılımcılarının hikâyeleri Tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo-1. *Katılımcıların Hikâyeleri*

K-1	Rehberlik ve psikolojik danışmanlık bölümünde 2. Sınıf öğrencisidir. Estetik obje olarak Beyoğlu'nda Mimar Sinan Üniversitesi öğrencilerinin merdivenlere resmettiği "Mimozalı Kadın" portresini sunmuştur. Sanat ve estetik derslerindeki katılımı verilen örneklerle yapmış olduğu yorumlar ışığında seçtiği objede duyuşsal algıyı geekleştirdiği ve estetik duyarlılığında gelişme olduğu söylenebilir.
K-2	Matematik öğretmenliği bölümünde 2. Sınıf öğrencisidir. Estetik obje olarak yakın arkadaşının bir kadın biblosundan esinlenerek yapmış olduğu sanatsal üretimi (resim) sunmuştur. Arkadaşının sürekli resim yapmasına rağmen bu dersi alana kadar hiç dikkat etmediğini belirtmiş, sanat ve estetik dersini aldıktan sonra bu sanatsal ürünlere estetik bir bakış açısı ile baktığını ifade etmiştir.
K-3	Sınıf öğretmenliği bölümünde 3. Sınıf öğrencisidir. Kendi çekmiş olduğu koridorun fotoğrafının görselini estetik obje olarak sunmuştur. Çekmiş olduğu fotoğrafa bazı filtreler aracılığıyla farklı bir görünüm vermiş ve ortaya çıkan estetik objeyi yorumlamıştır. Yapılan görüşme sonrasında seçmiş olduğu estetik objeyi farklı bir bakış açısı ile ele aldığı, estetik yönü yakalayabildiği, bu konuda özgüveninin olduğu ve duyuşsal algısının olumlu yönde geliştiği söylenebilir.
K-4	Okul öncesi öğretmenliği bölümünde 3. Sınıf öğrencisidir. Estetik obje olarak Paul Delvaux 1958 yılında yapmış olduğu "Landscape with Lanterns – Sokak Lambalı Manzara" adlı eserin görselini sunmuştur. K-4 ile yapılan görüşmeden bu eserdeki ayrıntılardan etkilendiği ve en seçkin estetik obje olan sanat eserini alımlamış olduğunu anlıyoruz.
K-5	Fen bilgisi öğretmenliği bölümünde 2. Sınıf öğrencisidir. Öğretmen adayının vize sınavları ve derse katım oranı dikkate alındığında güzellik kavramına farklı bakış açıları getirdiği söylenebilir. Kendi çekmiş olduğu fotoğrafı estetik obje olarak değerlendirmesi K-5'in görme algısı ile ilgili kazanımlarını kullanabildiğini ve bu konuda özgüvenini göstermektedir.
K-6	Sınıf öğretmenliği bölümünde 2. Sınıf öğrencisidir. Estetik obje olarak kaldırımdaki bir bitkinin fotoğrafını sunmuştur. K-6'nın seçtiği objeden görsel bütünlüğün oluşmasında etkili zıtlıkla oluşan vurguya duyarlılık göstermiştir. Bu görselde vurgu betonun sertliği ve cansızlığı, bitkinin yumuşak ve canlılığı ile oluşturduğu zıtlıkla sağlanan güçlü bir etkidir. Bu görsel etkiyi "hızla betonlaşan şehirlerde herkese ve her şeye inat hayata tutunan bir bitki bile görsel estetiği sağlayabilir" ifadesi ile anlamlandırmıştır.
K-7	Rehberlik ve psikolojik danışmanlık bölümünde 2. Sınıf öğrencisidir. Estetik obje olarak kendi çekmiş olduğu bir fotoğrafı kullanmıştır. Şekil-7, K-7'nin Antalya'daki evinin sokağından görünen bir manzara fotoğrafıdır. K-7 ile yapılan görüşme sonrasında

ÖĞRETMEN ADAYLARININ DUYUSAL ALGI GELİŞİMİNİ ESTETİK OBJE SEÇİMLERİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRME

	hissettiği duyguları “daha önce hissetmediğim duygular hissettim, oysaki her zaman baktığım ama görmediğim bir yermiş” ifadeleri ile açıklamıştır.
K-8	İngilizce öğretmenliği bölümünde 2. Sınıf öğrencisidir. Estetik obje seçiminde Belgrad ormanlarındaki bir ağacın yaprakları ve ışıkla olan uyumunu gösteren fotoğrafı estetik obje olarak sunmuştur.
K-9	Sosyal bilgiler öğretmenliği bölümünde 3. Sınıf öğrencisidir. Estetik obje seçiminde yolun kenarındaki bahçe duvarından sarkan çiçeklerin altına bir kadın portresinin yapıldığı bir düzenlemenin fotoğrafını sunmuştur. Bu seçiminden çevresindeki sıra dışı bir çözümün estetik yönünü fark etmiş olduğu söylenebilir. Bu objeyi estetik açısından değerlendirmiş ve objenin kendini etkileyen yönlerini açıklamıştır.

Veri Toplama Araçları

Öğretmen Adaylarının Seçtikleri Estetik Objeler; Veri toplama aracı olarak sanat ve estetik dersinde öğretmen adaylarının incelemek için seçmiş oldukları estetik objeleri ve onlara vermiş oldukları yorumları kullanılmıştır. Öğretmen adaylarından estetik buldukları objeleri seçmesi ve bu objeyi nasıl anlamlandırdıklarını yazmaları istenmiştir. Bu elde edilen verilerle öğretmen adaylarının duysal algı gelişimleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu: Öğretmen adaylarının seçmiş oldukları estetik objelere vermiş oldukları yorumları daha iyi değerlendirme adına araştırmacılar tarafından geliştirilen yarı yapılandırılmış görüşme forumu da kullanılmıştır. Sanat ve estetik dersini alan 20 öğretmen adayından rastgele seçilen 9 öğretmen adayının seçtikleri estetik objeleri ve yorumları ön plana çıkarmak için görüşme formundan yararlanılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme formu öğretmen adaylarından sanat ve estetik dersinde “*Sizi etkileyen güzel bulduğunuz bir estetik objenin niçin güzel olduğunu, mümkünse objenin görselini paylaşarak açıklayın*” sorusu temelinde hazırlanmıştır.

Veri Toplama Süreci ve Çalışma Ortamı

Bu çalışmanın verileri 2020-2021 öğretim yılında online olarak okutulan sanat ve estetik dersinde elde edilmiştir. Dersi alan öğrenci sayısı 20’dir. Araştırma sanatsal ürün, sanat eseri ve çevredeki estetiği ön plana çıkaran estetik objeleri seçen öğretmen adayları içerisinde rastgele olarak seçilen 9 öğretmen adayı ile yürütülmüştür. Verilerin toplanmasında araştırmacılar bizzat bulunmuş ve bir araç görevi görmüşlerdir. Pandemi sebebiyle online olarak yürütülen sanat ve estetik dersinde öğretmen adaylarından bir estetik obje seçmeleri ve derste gördükleri öznel inceleme yönteminin aşamalarını ihtiyaç duyarlarsa kullanabilecekleri söylenmiştir. Konuyu yönlendirici açıklamalarda; güzellik algısının, bir anıyla, sevilen bir mekânla, alışkanlıklarla, hediye olması, kullanım veya maddi değeri olması gibi durumlarla ilgisinin olmamasına özen göstermeleri istenmiştir. Öğretmen adaylarından güzel buldukları obje veya estetik nesne için dört hafta süre verilmiş, bu süre boyunca araştırma yapmaları ve çevrelerini incelemeleri istenmiştir. Her dersin başında dersin ilk 10 dakikası öğretmen adaylarının estetik obje seçimlerinde yaşadıkları kaygı ve endişelerini paylaşmaları istenmiş ve gerekli yönlendirmeler yapılmıştır.

ÖĞRETMEN ADAYLARININ DUYUSAL ALGI GELİŞİMİNİ ESTETİK OBJE SEÇİMLERİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRME

Verilerin Analizi

Bu araştırmada araştırmanın amacı doğrultusunda; öğretmen adaylarının seçtikleri estetik objeleri inceleme yöntemleri ve getirdikleri bakış açıları içerik analizi yöntemiyle analiz edilmiştir. İçerik analizi; nitel metnin tekrar eden kodlar ve temalar doğrultusunda taranması ve hacimli olan nitel materyali anlamlandırma ve indirgemedi bir boyut olarak ifade edilmektedir (Patton, 2015). İçerik analizi doğrultusunda ilk olarak kodlama yapılmış ve bu kodlamalar aracılığıyla temalara ulaşılmıştır. Kodlamalar; araştırmada elde edilen verilerden çalışmaya yönelik kesitler elde etmek için, verilerin çeşitli açılara sembolik kısaltmalar yapmak olarak tanımlanabilir (Merriam, 2009). Bu doğrultuda çalışmada küçük notlar şeklinde kodlamalar oluşturulmuştur.

Güvenilirlik

Görüşme ve yorumlardan elde edilen verilerin doğrulanmasını sağlamak için veri kaynağı ve araştırmacı üçgenlemesi (Stake, 2010) kullanılmıştır. Veri kaynağı üçgenlemesi, araştırmaya katılan tüm katılımcıların deneyimlerini karşılaştırmayı amaçlayan bir yöntemdir. Öğretmen adaylarının seçmiş oldukları estetik objeleri ve yorumlarını daha iyi anlama adına kullanılan yarı yapılandırılmış görüşme formu için uzman görüşüne başvurulmuştur. Ayrıca çalışma bulgularının farklı durumlara ilişkin transfer (nakledilebilirlik) edilebilirliği kontrol edilmiştir. Çalışmada elde edilen verilerin analizinde yapılan kodlama ve temalar araştırmacılar tarafından farklı farklı yapılmış, yapılan analizler benzerlik ve farklılık açısından incelenmiştir. Böylelikle kodlayıcılar arasındaki uyumun çapraz kontrolü yapılmıştır. Kodlayıcılar arası uyum ise Miles-Huberman'ın (1994) formülü ile incelenmiş ve .89 olarak belirlenmiştir.

BULGULAR

Öğretmen adaylarının duysal algı gelişiminin seçtikleri estetik objeler üzerinden değerlendirilmesinin amaçlandığı bu çalışma “Öğretmen Aylarının Duyusal Algı Gelişimi” teması çerçevesinde açıklanmıştır. Belirlenen bu tema “*sanatsal ürünlerdeki estetik, sanat eserine estetik ilgi, çevremizdeki estetik ve çevre ve sanat ürününün bütünleşmesi*” olarak üç alt tema çerçevesinde açıklanmıştır. Aşağıda bu tema ve alt temalara ilişkin görüşler ve öğretmen adaylarının yorumları bire bir alıntılarla desteklenerek sunulmuştur.

Tema: Öğretmen Aylarının Duyusal Algı Gelişimi

Sanat ve estetik dersini alan öğretmen adaylarının seçmiş oldukları sanat eserleri incelendiğinde öğretmen adaylarının duysal algı gelişimlerinin olumlu yönde arttığı söylenebilir. Özellikle seçmiş oldukları estetik objeler ve bu objeleri yorumlama biçimleri bu görüşü destekler niteliktedir. Bu kapsamda incelenen obje ve yorumlar öğretmen adaylarının duysal algı gelişimi adı altında temalaştırılmıştır. Bu temayı destekleyen alt temalar ise aşağıda sunulmuştur.

Alt Tema-1: Seçilen Objenin Estetik Yönü

Öğretmen adaylarının duysal algı gelişimlerinin incelendiği çalışmada bazı öğrencilerin seçtikleri estetik objeler ve yorumları değerlendirilmiştir. Öğretmen adayları seçtikleri eserleri estetik yönüyle incelemiş ve bunu ayrıntılı betimlemelerle ifade etmişlerdir. Seçilen objeye yüksek bir hayranlık duyması duysal algının ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir. Güzellik duygusundan alınan hazzın etkisinin alımlama bittikten sonra bile devam ettiğini göstermektedir. Örneğin K-1'in seçmiş olduğu estetik obje ve ifadeleri bu durumu destekler niteliktedir.

ÖĞRETMEN ADAYLARININ DUYUSAL ALGI GELİŞİMİNİ ESTETİK OBJE SEÇİMLERİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRME



Şekil-1: Mimozalı Kadın Portresi (K-1)

K-1 “Estetik bulduğum obje aşağıda resmi bulunan Beyoğlu’nda Mimar Sinan Üniversitesi öğrencilerinin merdivenlere resmettiği “Mimozalı Kadın” portresidir. Bu obje ile yürüyüş esnasında tesadüfen karşılaştım ve karşılaştığım andan itibaren harika bir hayranlık duydum. Çok hoşuma gitmişti ve bir anlığına içimdeki kaygıyı, yürürken varmak istediğim hedefi her şeyi bana unutturmuştu. İçimde büyük bir hayranlık ve saatlerce oturup izleme isteği oluşmuştu. Portedeki kullanılan arka fon ile portedeki kadının kıyafet renklerinin uyumu çok hoş bir zevk yaşıyor. Resimde bulunan mimozaların sarı parıltılar olarak yansıtılması tıpkı fotoğraf makinelerinde olan portre modunun etkisinin bu resimde de hissedilmesine yol açmış. Kadının bakışlarındaki yorgunluk yüzündeki çizgilerin de tamamlayıcısı şeklinde. Yüzündeki etlerin kemiklerine olan yerleşikliği yıllardır yerini aramaya çalışmış ve sonunda bulmuş etkisi yaratıyor. Omuzlarındaki çökkünlük de yıllardan nasibini almış ve zamanla yer çekimine yenik düşmüş. Yani resimde birbirini tamamlayan unsurlar tam bir uygunluk içerisinde verilmiş ve bu durum da gerçekliği oldukça güzel yansıtmış. Biçimcilik kuramını temel aldığımızda da sanat unsurlarının uygunluk içinde verilmesinin zevki oldukça büyük oluyor. Tüm bunların yanında benim en çok beğendiğim durum ise merdivendeki girinti çıkıntılara rağmen portrenin minimal düzeyde bozulmuş olması. Farklı açılardan bakıldığında elbette portrede bozulmalar meydana gelebiliyor fakat bu harika portreyi merdivene işlemek oldukça yetenek ve emek isteyen bir iş. Bu durum oldukça büyük bir etki yaratıyor ve hayranlık bırakıyor. Tüm bunların yanında bu çalışmanın arkasındaki niyeti araştırdığımda şehri güzelleştirmek ve şehri estetik kılmaya yönelik toplumsal bir proje olduğunu öğrenince hayranlığım daha da arttı. Bu durumda da işlevsel kuram devreye girip bu sanatın estetik zevkini bir de bu yönden duymuş oldum. Bu eseri ilk gördüğümde duyduğum hayranlık ve üzerimde oluşturduğu büyük etki hala devam ediyor. Güzellik dendiğinde gözümde beliren ilk estetik objelerden birisi bu eser oluyor”.

ÖĞRETMEN ADAYLARININ DUYUSAL ALGI GELİŞİMİNİ ESTETİK OBJE SEÇİMLERİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRME

Seçilen obje olarak K-2 arkadaşının yapmış olduğu sanatsal üretimi kullanmıştır. Bu obje popüler kültürün ürünü olan bibloya bakarak bir tuval üzerine yapılan resimdir. K-2 arkadaşının yapmış olduğu dönüşüme dikkat etmesi, kompozisyonu ve bütünlüğü görmesi duyusal algı gelişimini olumlu yönde etkilediğini göstermektedir. K-2'nin görselde gözü dolaştıran tekrarları ve bütünlüğü etkileyen leke dağılımını takip etme çabası ve estetik obje seçimi, güzelin niteliklerine karşı duyarlı bir tutumun gerçekleştiğini göstermektedir. K-2'nin aşağıdaki seçmiş olduğu obje ve ifadeleri bu durumu desteklemektedir.



Şekil-2: Kadın Biblosunun Resime Dönüşmüş Görseli (K-2)

K-2 “Bu resmi derste de göstermiştim. Güzel bulma nedenlerime geldiğim zaman bu resim aslında bir biblodan yola çıkılarak yapılmış. Biblodaki kadının suratı ve vücut hatları aynı ancak pozisyonu farklı çizilmiş. Resmin odak noktasında yani ön planında, oturan ve ellerini bağlayarak huzurlu vakit geçirdiğini düşündüğüm kadın yer almakta. Resimdeki kadının suratına bakıldığı zaman mutluluk ve huzur ifadesini görebiliyoruz. Bu mutluluk ve huzuru temsil etmek üzere arka planda bolca yeşil bitki kadının üzerinde rahat hissettirecek bir kıyafet ve saçına düşen yapraklar yer almış. Heykel renksiz bir heykel olduğu için kadının kıyafetleri, saç ve teni renklendirilmiş. Elbisenin renginde soğuk bir renk olarak mor kullanılması sözsüz bir şekilde sakinliği ifade etmekte diye düşünüyorum. Kadının saçının sıcak bir renk olarak turuncu olması resme canlılık katmakta. Renkler gözü fazla yormadan uyum içinde kullanılmış bence. Resimde En üst kısma baktığımızda sağ köşede en koyu tonu ve kadının oturduğu taş gibi görünen yerde de en açık tonu görmekteyiz. Arkadaki yeşil bitkilerin yaprakları bir örüntü oluşturmakta. Resimde en büyük alanı bitkiler ve yaprakları kaplıyor. Bu resme baktığım zaman sakinliği ve huzuru hissettiğim için güzel buldum. Ayrıca bir heykelin uyarlamasının yapılması da ayrıca beğenimi kazandı”.

ÖĞRETMEN ADAYLARININ DUYUSAL ALGI GELİŞİMİNİ ESTETİK OBJE SEÇİMLERİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRME

K-3 ise çekmiş olduğu fotoğrafı estetik obje olarak sunmuştur. K-3'ün seçmiş olduğu obje ve yorumları incelendiğinde fotoğrafta yatay dikey ve açık koyu zıtlıkların varlığını görürüz. K-3'ün fotoğrafı kendi çekmiş olması onun görsel ifade arayışının göstergesidir. K-3 çektiği fotoğraftaki ritmik tekrarları monotonluk olarak algılamış ve sıradanlaşan yaşamlara bir eleştiri olarak görmüştür. K-3'ün aşağıdaki ifadeleri bu durumu destekler niteliktedir.



Şekil-3: K-3'ün Kendi Çektiği Fotoğrafın Görseli (K-4)

K-3 “Eserin güzel olmasının sebebi Modernizm’e yaptığı eleştiridir. Bu eser bize Modernizm ile gelen monotonlaşan dünyayı tanıtmaktadır. Kullandığım perspektif ile yerde, sağda, solda ve yukarıda devam eden o sonsuz devamlılık monotonlaşan dünyayı hatırlatmaktadır. Hep aynı seçenekler hep aynı döngüler ile sıradanlaşan insan yaşamını temsil etmektedir. Bu yüzden bu eser ile yaptığım eleştiri benim için güzeldir”.

Alt Tema-2: Sanat Eserine Estetik İlgi

K-4'ün seçmiş olduğu sanat eseri sanat ve estetik dersinin duyusal algı gelişimine olumlu etki yaptığı görülmektedir. Sanat eserini estetik bakış açısı ile yorumlama çabası K-4'ün duyusal algı gelişimini olumlu yönde etkilediği söylenebilir. Öğretmen adayının seçmiş olduğu sanat eserlerinde duyusal boyutta etkileşim arayışı ve eser okuma çabaları estetik alımlamayı ve sanatsal dile olan ilgiyi göstermektedir. Klasik estetiğin en seçkin estetik obje olarak belirlediği ve temeline yerleştirdiği sanat eserini alımlama dersin nihai amaçlarından biri olduğundan bu hedefin gerçekleşmiş olduğunu söyleyebiliriz. K-4'ün ifadeleri ve seçmiş olduğu estetik obje bu durumu desteklemektedir.

ÖĞRETMEN ADAYLARININ DUYUSAL ALGI GELİŞİMİNİ ESTETİK OBJE SEÇİMLERİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRME



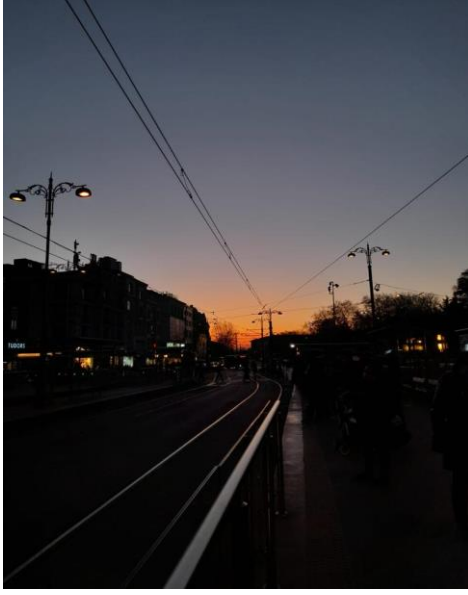
Şekil-4: Landscape with Lanterns – Sokak Lambalı Manzara
1958 – Paul Delvaux (K-3)

K-4 “Bu sanat eserinde iki farklı zaman işlenmiş, ölümden sonrası ve şu an yaşadığımız zaman. Bana en anlamlı gelen kısmı ise şu an yaşadığımız zamanı temsil eden siyah kıyafetli kadının olduğu kısmın, ölümden sonraki zamandaki ortamdaki daha kasvetli oluşu. Aynı zamanda sokak lambalarının ışığını aşağı vurmasına rağmen gölgesinin sağ tarafa düşmesi de ayrı bir gizem uyandırdı. Bu resme baktığımda sanki resmin içinde hayat buluyorum ve o kasveti, soğukluğu hissedebiliyorum. Siyah kıyafetli kadının yüzünü görmesem bile yüz ifadesindeki donukluk gözümde canlanıyor. Aynı zamanda resim durağan olmaktan çok bir akış içinde gibi duruyor. Bu denli gerçekçi hislere sebebiyet vermesi, anlamlı bir bütünlüğün içinde gizemin de var olması bu sanat eserini güzel bulmamdaki etkenler oldu”.

Alt Tema-3: Çevremizdeki Estetik

Öğretmen adaylarının seçmiş oldukları estetik objeler incelendiğinde günlük hayattaki ayrıntıları fark ettikleri ve doğadaki ahenk ve ritmi gördükleri ve bütünlük açısından bakabildikleri görülmüştür. Çevre gözlemlerindeki bazı ayrıntıları (gün batımı, kaldırım kenarındaki bitki, manzara fotoğrafı vb.) estetik obje olarak değerlendirdikleri belirlenmiştir. Öğretmen adayları güzellik kavramının açık kavram olduğunu anlamış ve tek bir tanımın olmadığını farkına varabilmişlerdir. Öğretmen adaylarının seçmiş oldukları objeler ve ifadeleri incelediğinde her gün karşılaştığımız ama dikkatle bakmadığımız durumların estetik değeri olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Aşağıda ki K-5 ve K-6’nın ifadeleri bu durumu destekler niteliktedir.

ÖĞRETMEN ADAYLARININ DUYUSAL ALGI GELİŞİMİNİ ESTETİK OBJE SEÇİMLERİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRME



Şekil-5: K-5'in Kendi Çektiği Fotoğrafın Görseli (K-5)



Şekil-6: K-6'nın Kendi Çekmiş Olduğu Fotoğrafın Görseli (K-6)

K-5 “Bir eser neye göre “güzel” olarak belirlenir sorusunu sorduğumuzda verebileceğimiz net ve kesin bir cevabımız yoktur. Günümüzde belirli estetik güzel kriterleri var olsa da her farklı bireyin gözündeki her eser farklı açılardan güzelliğe sahip olabilir. Bir eser neden güzeldir sorusuna cevap vermek çok kolay olmasa da sorulabilecek birkaç soruyla çektiğim fotoğrafın bana estetik gelme sebeplerini ifade etmeye çalışacağım. Derste birkaç farklı güzel bulduğum obje göstermiş olsam da burada yer vermek istediğim obje daha önce gösterdiklerimden biri değil. Bu fotoğrafı, fotoğraf çekmek için en uygun vakitlerden biri olan akşamüzeri güneşin battığı vakitlerde çekmiştim. Dolayısıyla güneşin battığı kısımdaki sıcak renkler ve gökyüzündeki soğuk renklerin yan yana oluşu fotoğrafa güzel bir tezatlık katıyor. Gözümü kısıp fotoğrafa baktığımda en açık yerlerin demir korkuluğun ışık vuran üst kısmı ve yine aynı düzlemde fakat yerde uzanan demir raylar olduğunu görüyorum. Onlardan sonra aydınlık devam eden kısımlar ise; dükkânların ışıkları, güneşin batarken yansıdığı aydınlık kısım ve sokak lambalarının ışığı olduğunu söyleyebilirim. En karanlık kısım ise asfalt, kaldırım ve binaların ışık yansıtmayan beton duvarlarıdır. Fotoğrafın her yerinde dolanan devamlılığı sağlayan unsur ise çizgilerdir. Rayların çizgileri ve elektrik kablolarının uzanan çizgileri fotoğrafta bütünlüğü sağlamaktadır. Sol taraftaki binaların dizilişine baktığımızda daralan bir perspektif vardır. Fotoğrafın geneline karanlık hâkim gibi gözükse de sağ tarafta sıralanan ağaçlar fotoğraftaki organik, doğal kısımlardır. Demir raylar asfaltta, elektrik telleri gökyüzüne hareketlilik katmıştır. Sokak lambaları önden arkaya doğru küçülerek sıralanmaktadır. Fotoğraftaki en büyük parça gökyüzüdür. Tüm bu şekil incelemelerinin yanında fotoğrafın duygusu bana eve dönüşü anımsatmaktadır. Sanki, eve gidebilmek için son işlerin halledilmeye başlandığı işleyen sokağın uğultusu duyulmaktadır. İnsanın yüzünü okşayan bir bahar akşamı ılık rüzgârı vardır. Dolayısıyla bence bu eser tüm bu

ÖĞRETMEN ADAYLARININ DUYUSAL ALGI GELİŞİMİNİ ESTETİK OBJE SEÇİMLERİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRME

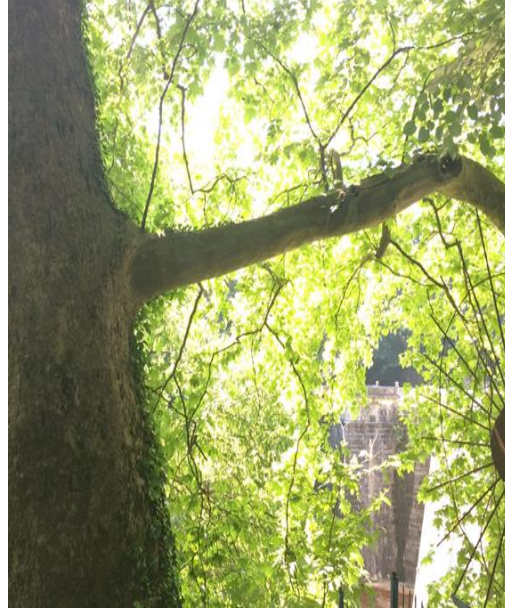
uyandırdığı hisler ve oluşturduğu estetik biçimler dolayısıyla “güzel” olarak nitelendirilebilir”.

K-6 “Bu fotoğrafı götürenin aksine arabaların gırla geçip gittiği ve oldukça kalabalık bir caddede köşedeki duvarın birinde fark edip çektim. Gözüüm ister istemez bu gri soluk ve cansız duvarın içinden fişkırarak yemyeşil hayata çarptı. İnsanlar tarafından pek de özenilmeden yapılmış ve kirlenmiş bir duvardaki çatlaktan doğanın yeşermesi ve siz ne kadar üzerimi örtseniz de ben hala buradayım der gibi bakması bana göre buradaki güzelliğidir. Bu fotoğrafta ışık tepeden vuruyor, üst kısımlarda siyah gri ve beyaz tonları hâkim ortada tezatlık sağlayan bir yeşillik mevcut ve aşağı kısımda ise mavi gri renkleri bulunmakta”.

Sanat ve estetik dersini alan öğretmen adayları günlük hayatlarında her gün gördüğü çevrelere farklı bir gözle bakmış ve çevresindeki estetiği fark edebilmişlerdir. K-7 ve K-8’in kendi çekmiş olduğu fotoğrafların görsellerini estetik obje olarak sunmaları bu görüşü desteklemektedir. K-7 her gün baktığı sokaktan estetik gözle baktığında çevresindeki güzelliğin farkına vara bilmiştir. K-7 bir görünümdeki ilişki ve bağlantıları anlamlandırma çabasında, kalıp ve ön kabullerin dışında konumlandığını, sanatı ve estetiğin doğasına uygun tutum kazanmış olduğunu söylemek mümkündür. K-8’in ise bir doğa objesinde bütünlüğü sağlayan elemanların ilişki ve bağlantılarını görmüş ve adeta plastik bir çözümleme yapmıştır. Bunu ağaç dallarının çizgisel etkisini açıklarken “dikkatimi çeken en önemli nokta sağdaki demir obje ile ağaç dallarının damar damar ince uzantılarının uyumu ve örüntüsüydü” şeklindeki ifadesinden anlıyoruz. Başka bir nesne olan demir objenin çizgisel değerlerinin ağaç dallarının çizgiselliği ile olan benzerliğini ve uyumunu görmüş ve çektiği fotoğrafın kadrajına almış olması estetik bir seçim yapmış olduğunun göstergesidir. K-7’nin ve K-8’in aşağıdaki ifadeleri bu durumu desteklemektedir.



Şekil-7: Manzara (K-7)



Şekil-8: Belgrad Ormanlarında Çekilen Fotoğrafın Görseli (K-8)

ÖĞRETMEN ADAYLARININ DUYUSAL ALGI GELİŞİMİNİ ESTETİK OBJE SEÇİMLERİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRME

K-7 “Burası evimizin bulunduğu sokaktan bakıldığında görünen bir manzara. Her zaman geçtiğim sokakta yürürken bu manzarayı hiç fark etmemiştim, ta ki sanat ve estetik dersinde doğaya ve etrafımda olanlara daha detaylı bakmam gerektiğini öğrenene kadar. Bu manzarayı neden güzel buldum? Manzaraya baktığımda aslında fark ettiğim ilk şey beyaz dağ tepesi oldu. Orası Saklıkent (Antalya) olabilir diye düşündüm. Sonra Antalya gibi sıcak bir yerde karlı dağların olması ne kadar güzel diye düşündüm. Kar, o an kışı simgelese de, aslında o gün Antalya 22 derecedeydi. Sadece Saklıkent tepesine odaklanmayı bıraktığımda ise aslında resmin bana bambaşka bir şey anlattığını fark ettim. Resimde bulunan evlere baktığımızda, evler ön taraftaki yeşil alanı ve dağları birbirinden ayırmış gibi durmaktalar, yani tam onların ortasında. Biz bu resme öyle bir perspektiften bakıyoruz ki, sanki dağlar evlerin arkasında bitişik gibi duruyor, hâlbuki dağlar ve evler arasında çok mesafe var (bunu tabii bildiğim için söylüyorum, burayı bilmeyen biri için bunu söylemek mümkün olmayabilir). Her ne kadar evler, yeşil alan ve dağları birbirinden ayırmış gibi dursa da bu doğanın içinde insanların yaşadığını gösteriyor, bu da aslında insanların doğanın ayrılmaz bir parçası olduğunu gösterir”.

K-8 “Bu fotoğrafta dikkatimi çeken en önemli nokta sağdaki demir obje ile ağaç dallarının damar damar ince uzantılarının uyumu ve örüntüsüydü. Ağacın simgesel bir tesiri oldu bende; sanki bir şeyin üzerine konmasını istiyormuş gibi kolunu uzatmış, dallar aracılığıyla hissediyor etrafını. Ağaç gövdesinde kendi içinde parlaklıklar ve koyuluklar mevcut bu da bir örüntü. Tam ortada yeşil yaprakların arasından sızan ışık en çok etkileyen kısmı fotoğrafın, huzur ve mutluluk duygularını uyandırmasına vesile oluyor. Fotoğrafın büyük bir kısmını yeşillikler oluşturuyor”.

Alt Tema-4: Çevre ve Sanatsal Ürün Bütünleşmesi

Öğretmen adaylarının çevremizdeki doğal güzelliklerin estetik yönünü algıladıkları ve sanatsal kriterlerle ilişkilendirdikleri görülmektedir. K-9 bir duvarın üstündeki çiçekleri bir kadının saçına dönüşümünden oluşan estetik etkiyi fark etmiştir. Duvardaki çiçeklerin kadının saçına dönüştürülmüş yorumundan etkilenmesi, sanat ve estetik dersinin duysal algı gelişimini olumlu yönde etkilediği ve yaratıcılığa olan ilgiyi artırdığı söylenebilir. K-9’un aşağıdaki ifadeleri ve seçmiş olduğu estetik obje bu durumu destekler niteliktedir.

ÖĞRETMEN ADAYLARININ DUYUSAL ALGI GELİŞİMİNİ ESTETİK OBJE SEÇİMLERİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRME



Şekil-9: Çevre ve Kadın Yüzü (K-9)

K-9 “Doğanın ve insan üretiminin bir araya gelerek oluşturduğu bu görsel, bana oldukça güzel görünüyor. Dümdüz duran bir duvarın üstüne yetenekli bir el, bir kadın resmi çizmiş ve doğanın ürünü olan ağaçların yapraklarını, kadının saçıymış gibi göstererek oldukça estetik (güzel) bir görünüm elde etmiş. Çok uzun zamandır duvar çizimlerine ilgim var. İnternet üzerinden bu tip görselleri hayret duygusu içerisinde inceliyorum. Bana kalırsa sokaklardaki tüm duvarların böyle bir ele ihtiyacı var. Ben bu resme baktıkça içimin neşe ile dolduğunu hissediyor ve doğa ile bir insan ürününün ancak bu kadar uyumlu bir sentez oluşturabileceğini düşünüyorum”.

SONUÇ

Duyusal algının niteliği, insanın evrende kendini konumlandırması, hayatına anlam katması ve kendini bulması açısından önemlidir. Kişisel yolculukta, kendine yakın bağlantıları kendi gözüyle görebilecek farkındalığı ve yeterliliği arama tecrübeleri insanda önemli etkiler sağlar. Bireyin duyuşsal algısındaki çabalar onu, içsel bir bakış açısıyla buluşturur (Özdemir-Balakoğlu, 2019). Kişinin kendine yakın nedenlerle başlayıp, gördükleriyle ilgi içinde olma arayışı, sadece estetik algılar açısından değil, çevresi ve evren ile kendini arasında anlamlı bir etkileşim durumudur. Bu açıdan çalışmada öğretmen adaylarının duyuşsal algı gelişimleri seçtikleri estetik obje üzerinden değerlendirilmiştir. Araştırmanın bulguları öğretmen adaylarının duyuşsal algı gelişimi teması adı altında açıklanmıştır. Bu tema ise seçilen objenin estetik yönü, sanat eserine estetik ilgi, çevremizdeki estetik ve çevre ve sanatsal ürünün bütünleşmesi adı altında alt temalarla açıklanmıştır.

Araştırmamızın sonucunda öğretmen adaylarının seçilen objenin estetik yönü (mimozalı kadın, kadın biblosu görseli) ve sanat eserlerindeki (sokak lambalı manzara) estetiği fark edebildikleri ve seçmiş oldukları objeleri estetik yönden yorumlayabildikleri belirlenmiştir. Sanat eseri başlı başına estetik deneyimler, algılar, tutumlar vb. yaratma işleviyle tasarlanmış bir nesnedir

ÖĞRETMEN ADAYLARININ DUYUSAL ALGI GELİŞİMİNİ ESTETİK OBJE SEÇİMLERİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRME

(Carroll, 1986). Bu noktada öğretmen adayları sanatın estetik yönünü duyusal olarak algıladıkları ve sanat eserlerini estetik bir obje olarak yorumlayabildikleri söylenebilir. Bazı öğretmen adayları ise estetik obje olarak yakın çevresindeki görünüm ve objelerin (gün batımı, manzara görseli, kaldırım kenarındaki bitki) görsellerini kullanmışlardır. İnsanlar günlük nesnelerle de estetik bir şekilde etkileşime girebilirler (Nanay, 2014). Bu bağlamda öğretmen adayları yakın çevreleri ile etkileşime girmişler ve bir birinden farklı objeleri estetik olarak değerlendirmişlerdir. Sanatsal değer, sanat eserinin kendisinde ortaya çıkan ve varoluşsal temeli olan bir şey olarak ifade edilirken, estetik değer kendini yalnızca estetik nesnede gösteren bir şey olarak ifade edilmektedir (Ingarden, 1961).

Ayrıca öğretmen adaylarının seçmiş oldukları estetik objelerde sanat eserlerinde anlamı taşıyan, diğer estetik objelerde estetik duyumu güçlendiren simge diline yaklaştıkları da söylenebilir. Öğretmen adaları ile yapılan görüşme sonrasında seçmiş oldukları estetik objeler ile özdeşleşimi (duyumsama) kurdukları “*Ağacın simgesel bir tesiri oldu bende; sanki bir şeyin üzerine konmasını istiyormuş gibi kolunu uzatmış, dallar aracılığı ile hissediyor etrafını*” cümleleri ile açıkça ifade etmişlerdir. Özdeşleşimci psikologlara ve estetikçilere göre estetik kavramının, estetik tavır almanın temelinde özdeşleşim bulunur (Tunalı, 2001: 32). Estetik anlamda özdeşleşim, kendini bir sanat yapıtının içinde duymayı, örneğin bir oyunda sahnedeki kişilerle özdeşleşmeyi dile getirir (Lukacs, 1992: 307). Özdeşleşim yaşayan birey kendini sahnedeki oyuncunun duyularıyla özdeşleştirebileceği gibi, etkilendiği cansız objelerle de özdeşleştirebilir. Wörringer (2017)’ye göre özdeşleşim kavramı estetik süjenin kendi varlığı dışında bulunan nesnelere yönelerek onların varlığında kendi duygularını ve tinsel etkinliğini yaşaması durumudur. İnsan doğa ile kurduğu ilgi sonucunda karşılaştığı objelere kendi duygularını ve ruhunu yükleyerek ‘estetik haz’a ulaşır. Estetik haz insanın duygularını yüklediği bir nesnede kendi duygularını yaşamasından doğar”.

Öğretmen adayları estetik obje ile gerçekleştirdikleri deneyimlerle duyusal algıları gelişim göstermiş ve sanatsal haz’a benzer duyu durumları yaşamışlardır. Diğer bir ifade ile öğretmen adayları estetik objeyi fark etmiş ve niteliklerini ifade etme becerisi göstermişlerdir. Öğretmen adaylarının kendi seçmiş oldukları estetik objelere yaptığı yorumlarda, duyusal edimin estetik özgülüğünü etkileyici bir ifade ile ortaya koymuş oldukları görülmektedir. Estetiğin ve Sanatın doğasına uygun bu öğrenme yaşantısındaki kazanımların bundan sonraki yaşantılarında sanatsal ilgilerine bir hazırlık ve zemin olarak etkileri olacağı düşünülmektedir. Sanat ve estetik dersinde “güzel buldukları estetik obje ve bununla ilgili duyusal algı yaşantılarının sonucunda” uygulanan yöntemin öğrencilerde duyusal gelişimin yanı sıra sanatsal öğrenmeler üzerinde de etkili olduğu da söylenebilir.

Bu araştırma, araştırmaya dâhil edilen 9 öğretmen adayı ve seçilen estetik objelerle sınırlıdır. Ayrıca öğretmen adaylarının seçmiş oldukları estetik objelere verdikleri cevapların estetik algıyı ifade ettiği varsayılmıştır. Araştırmanın sonuçları dikkate alındığında daha küçük yaş gruplarında da estetik objeler üzerinden duyusal algı gelişimini destekleyecek etkinlikler yapılabilir.

KAYNAKÇA

- Akkanat, H. (2005). İçsel duyumculuk açısından öznelci estetiğe bir yaklaşım ve psikoestetik denemesi. Estetik Sorunu, US Düşün ve Ötesi sayı 9, Kurtiş Matbaa, İstanbul.
- Aykut, A. (2012). *Sanat eğitiminde estetik*. Hayalperest Yayınevi.

ÖĞRETMEN ADAYLARININ DUYUSAL ALGI GELİŞİMİNİ ESTETİK OBJE SEÇİMLERİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRME

- Brown, S., Gao, X., Tisdelle, L., Eickhoff, S. B., & Liotti, M. (2011). Naturalizing aesthetics: Brain areas for aesthetic appraisal across sensory modalities. *NeuroImage*, 58(1), 250-258. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuroimage.2011.06.012>.
- Carroll, N. (1986). Art and interaction. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 45(1), 57. <http://dx.doi.org/10.2307/430466>
- Creswell, J. W. (2016). *Nitel araştırma yöntemleri (beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni)*, (M. Bütün ve S. B. Demir, Çev. Ed.), Siyasal Kitabevi
- Cupchik, G. C., & Winston A. C. (1996). *Confluence and divergence in empirical aesthetics philosophy and mainstream psychology*. Handbook of perception & cognition: Cognitive ecology. Academic Press.
- Eco, U. (2007). *On ugliness*. Rizzoli.
- Forsey, J. (2017). Aesthetic experience, aesthetic value. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* 54(2), 175-188. <https://doi.org/10.33134/eeja.162>
- Hekkert, P., & Leder, H. (2007). *Product aesthetics*. In H. N. J. Schifferstein, & P. Hekkert (Eds.), *Product experience* (pp. 259-285). Elsevier
- Ingarden, R. (1961). Aesthetic experience and aesthetic object. *Philosophy and Phenomenological Research*, 21(3), 289-313. <https://doi.org/10.2307/2105148>
- Leder, H., Belke, B., Oeberst, A., & Augustin, D. (2004). A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments. *British Journal of Psychology*, 95(4), 489-508. <https://doi.org/10.1348/0007126042369811>
- Lind, R. W. (1980). Attention and the aesthetic object. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39(2), 131. <https://doi.org/10.2307/429807>
- Lukacs, G. (1992). *Estetik II*. (A. Cemal, Çev.), Payel Yayıncılık.
- Marshall, C. & Rossman, G. B. (2014). *Designing qualitative research*. Sage.
- Merriam, S. B. (2009). *Qualitative research: A guide to design and implementation*. Jossey-Bass.
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: An expanded Sourcebook*. (2nd ed). Sage
- Nanay, B. (2014). *Philosophy of perception as a guide to aesthetics*. In G. Currie, M. Kieran, A. Meskin, & J. Robson (Eds.), *Aesthetics and the sciences of the mind* (pp. 101e120). Oxford: Oxford University Press.
- Ognjenović, P. (1997). *Psihološka teorija umetnosti [Psychological theory of art]*. Institut Za Psihologiju
- Özdemir-Balakoğlu, M. (2019). *Sanat eğitiminde duyuşsal algı ve estetik*. Aralık Kitap.
- Patton, M. Q. (2015). *Qualitative research and evaluation methods*. Sage Publishing.
- Spranger, E. (2001). *İnsan tipleri* (A. Aydoğan, Çev.) İz Yayıncılık
- Stake, R. E. (2010). *Qualitative research: Studying how things work*. A Division of Guilford

ÖĞRETMEN ADAYLARININ DUYUSAL ALGI GELİŞİMİNİ ESTETİK OBJE SEÇİMLERİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRME

Publications.

- Stecker, R. (2006). Aesthetic experience and aesthetic value. *Philosophy Compass*, 1(1), 1-10. <https://doi.org/10.1111/j.1747-9991.2006.00007.x>
- Tunalı, İ. (2001). *Estetik*. Remzi Kitabevi.
- Walsh, D. (1974). Aesthetic objects and works of art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33(1), 7-12. <https://doi.org/10.2307/428941>
- Weiten, W. (2005). *Psychology Themes and Variations* (6th ed.). Thomson Wadsworth.
- Wörringer, W. (2017). *Soyutlama ve özdeşleyim* (İ. Tunalı, Çev.). Hayalperest Yayınları.
- Xenakis, I., & Arnellos, A. (2014). Aesthetic perception and its minimal content: A naturalistic perspective. *Frontiers in Psychology*, 5, 1-15. <http://dx.doi.org/10.3389/fpsyg.2014.01038>.
- Xenakis, I., & Arnellos, A. (2015). *Aesthetics as an emotional activity that facilitates sense-making: Towards an enactive approach to aesthetic experience*. In A. Scarinzi (Ed.), *Aesthetics and the embodied mind: Beyond art theory and the Cartesian mind-body dichotomy* (pp. 245-259). Springer.

Bülen POLAT¹**SOSYAL MEDYANIN ÇAĞDAŞ SANATA ETKİLERİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA*****ÖZET**

Gelişen teknoloji ve değişen toplumsal yaşam koşulları diğer herşeyi değiştirdiği gibi iletişim alışkanlıklarımızda değiştirmiştir. İnternetin hayatımıza girmesi ile beraber yeni bir iletişim yolu toplumsal yaşantımıza entegre olmuştur. Toplumun neredeyse her yaş aralığında hızlı bir şekilde yayılan sosyal medya platformları günümüz iletişimdeki etkinliğini günbegün artırmaktadır. Bu artış ise sosyal medya pratiğinin hayatın bir gerçeği olarak kitlelere nüfuz etmesiyle süregelir. Sosyal değişimlere eşlik eden bu süreçte sosyal medya bugün günlük yaşamın bütün safhalarında yer bulmaktadır ve böylece bağlı olduğu her alanı etkisi altına almaktadır. Toplumun neredeyse her kesimi tarafından kullanılan sosyal medya platformlarının günümüz sanatçıları tarafından sıklıkla kullanılan ortamlar haline gelmiştir. Günümüzde çalışma alanı ve kullandığı malzeme fark etmeksizin bir çok sanatçı ürünlerini sosyal medyada sergilemekte ya da bizzat sosyal medya platformları aracılığıyla üretmektedir. Çağdaş Sanat eserleri de bahsi geçen bu dönüşüm sürecinde üretim, yaratım ve sunum bağlamında çok farklı bir yerde konumlanmıştır. Çalışma sosyal medyanın çağdaş sanata olan etkilerine yönelik kısa bir tartışma metnidir. Amaç olumlu veya olumsuz bir etiketlemeye gitmeksizin var olan değişimi örneklerle açıklamaktır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Sosyal Medya, Instagram, Facebook

A STUDY ON THE EFFECTS OF SOCIAL MEDIA ON CONTEMPORARY ART***Abstract**

Developing technology and changing social life conditions have changed our communication habits as well as everything else. With the introduction of the internet into our lives, a new communication way has been integrated into our social life. Social media platforms, which are spreading rapidly in almost every age range of society, are increasing day by day. This increase continues as the social media practice penetrates the masses as a reality of life. In this process that accompanies social changes, social media takes place in all phases of daily life today and thus affects every area it is connected to. Social media playforms, which are used by almost

¹ Dr., MEB, bulentpolat3@gmail.com, Orcid: 00000000000000000000

* 6. Uluslararası Asoscongress Güzel Sanatlar Sempozyumunda Bildiri Olarak Sunulmuştur.

every segment of the society, have become the media frequently used by today's artists. Today, regardless of the field of work and the material they use, many artists exhibit their products on social media or produce them personally through social media platforms. In this transformation process, Contemporary Art works are located in a very different place in terms of production, creation and presentation. The study is a short discussion text on the effects of social media on contemporary art. The aim is to explain the existing change with examples without using a positive or negative labeling.

Keywords: Contemporary Art, Social Media, Instagram, Facebook

GİRİŞ

İnsanlık tarihinin mühim bir olgusu sayılabilecek sanat, toplumlara yeni bir paradigma sunmuştur. Sanat, ontolojik olarak duyguların dışı vurumudur, öznel olduğu kadar nesneldir. Günümüz tartışmaları sanatı “estetik” bağlamda değerlendirir, ancak bu değerlendirmeler sanatın ne olduğunu bize açıklamaya yetmez. Örneğin Marcel Duchamp (1887-1968) sanata eklektik bir anlayış getirmiştir, “kavramsal sanat” olarak adlandırılan bu anlayış kimilerine göre “sanat” değildir, bu ölçütlerde sunulan eserler sanat adına tartışmalıdır. Yayoi Kusama (1929-...) bir akıl hastası mıdır, yoksa sanatçı mıdır; gördüğü halüsinasyonların birer sanat eseri olduğu kabul edilebilir mi? Zira dünya büyük bir dönüşüm içindedir.

Michelangelo’nun bugün bir sosyal medya hesabı olduğunu hayal edip, heyecanlanabiliriz, bugün en görkemli mimarilerde yaşayan eserlerini yayınladığı bir sosyal medya hesabının sahibi olması sanatını farklı bir mecraya taşıması anlamına gelir. Bu mümkün değildir ancak içinde bulunduğumuz çağ, kullandığımız elektronik araçlar temelde bize sorunlu bir paradigma sunsa da, mecburi bir dönüşüme zorlamaktadır. Üretim, tüketim ve sosyal ilişkileri dönüşüme uğrayan insanların sanatsal bellekleri de ister istemez değişecek, dönüşecektir. Bu bağlamda günümüz dünyasında sanat, koşullardan izole edilemez, farklı bir yerde konumlandırılmaz.

İstatistiki veriler ışığında bugün Türkiye’de 40 milyonu aşkın Facebook, 22 milyon civarı Instagram kullanıcısı vardır. Bu verilerle Türkiye dünyada dördüncü sıradadır. Kullanım amaçları kullanıcıya göre şekil alan bu sosyal ağlar, hiç şüphesiz bugün, hayatımızın tam orta yerinde konumlanmıştır. Diğer yandan sosyal medyanın konuları günümüz sanatçıları için birer ilham kaynağı olmaya başlamıştır. Sanatçılar bugün, sosyal medyadan konu olarak faydalanmakta, öte yandan sosyal medya ağlarını birer tuval, birer arka plan gibi kullanmaya başlamışlardır. Sanatçılar, eser ve ürünlerinin tanıtımına da yine bu araçlar üzerinden yapmaktadır.

1. SOSYAL MEDYA VE KÜLTÜR

Sosyal medya iletişim çağının işitsel, yazınsal ve görsel argümanlarını barındıran kitlesel bir araç olma özeliği taşımaktadır. Geniş kitlelerce benimsenip aktif bir biçimde kullanılan bu medya araçlarının gün geçtikçe yeni bir boyuta dönüşmesi ve bu dönüşüm esnasında yarattığı etki toplumsal katmanlarda fark edilmekte, hissedilmektedir. Zira toplum bu dönüşümün tam ortasındadır hatta belirleyicisidir. Sosyal medya çağında insanların rolleri tamamlayıcıdır, şekillendiricidir (<http://sanatduvari.com>).

Günümüz sosyal medya kullanıcısı için bu “yeni dünya” alışkanlıktır, toplumun tüm kesimlerine açıktır, kitleler farklı yöntemler ve/veya değişik platformlar aracılığıyla bu yeni dünyaya dahil olmaktadır. Günümüz jargonu sosyalleşmeyi yeni bir anlatımla ve bu medya araçları kapsamında sunmaktadır (Vural ve Bat, 2010: 3349).

Lomborg (2015), sosyal medya ekolojisinin gün geçtikçe değiştiğini belirtiyor. Ona göre daimi bir hızla tanıtılan araçların bir kısmı ilgi çekerken bir kısmı kayboluyor. Sıradan insanlar, bu

etkileşim içinde özel hayatlarında, çalışma yerlerinde ve kurumsal yaşantılarında sosyal ağları iletişimsel bir koşul olarak kabul edip kullanıyorlar.

Günümüz iletişiminin ana karakteristiğini ortaya çıkaran telefonlar, bugün endüstriyelleşen teknolojinin tam ortasında, sosyal medya araçlarına aracılık etmektedir. Diğer yandan sosyal medyanın bu endüstrideki yerinin tespiti zordur. Bu alışılagelmiş durumun sebebi sosyal medyanın diğer medya araçlarıyla süregelen bir biçimde etkileşim halinde bulunmasıdır (Göker, 2015: 394). Bu etkileşim, sosyal medyadan etkilenen ve/veya beslenen diğer alanların varlığını da ortaya çıkarmaktadır.

Sosyal medyanın ortaya çıkışı bir alt kültür aktivizmi midir, tartışılabilir, ancak bugün şüphesiz popüler kültür ögesidir. Bu bağlamda sosyal medya ortamına aktarılamayacak herhangi bir faaliyet yoktur. Öyleyse bu faaliyetler bütün kitleleri sürükleyecek, kullanmaya zorlayacak, baskı altına alacaktır. Diğer bir deyişle, günlük rutinlerin akışı sosyal medyanın sürdürülebilirliğini sağlayacaktır. Bu noktada günümüzde sosyal medyanın ekonomi, spor, iş dünyası, eğitim, sanat vb. bütün alanları etkilediğini, yöntem değişikliği yarattığını, farklı iş görme şekilleri sunduğunu söyleyebiliriz.

Sosyolog Frank Furedi, internet ve sosyal medyanın kültürel etkilerini tartıştığı makalesinde sanal ve gerçekliğin iç içe geçmiş olmasının çağdaş kültürü beslediğini ifade eder. Furedi sosyal medya sayesinde var olan duyguların daha net ve geniş bir alan dahilinde açığa çıkabildiğini savunmaktadır. Ayrıca yeni fikir, sembol ve ritüellerin bir kültür ögesi olarak vücut bulduğunu belirtir.

Günümüz sosyal medya platformları arasında en yaygın olarak kullanılan ağ Facebook'tur. İstatistiki verilere göre her gün bu platformda 8 milyar dakika geçirilmekte, yaklaşık olarak 300 milyon adet içerik üretilmektedir. Mikroblog işlevi gören diğer bir sosyal ağ Twitter ise her geçen gün büyümekte ve gönderi sayısı bir önceki yıla göre her yıl artış göstermektedir. Instagram, Pinterest, LinkedIn vb. çeşitli platformlar ve blog siteleri de gündelik yaşamın artık birer parçası durumundadır.

2. ÇAĞDAŞ SANAT

Çağdaş kültür, sanatsal öğelerin de aynı bağlamsal ifade ile tanımlanmasına olanak sağlar. Nitekim modern kültür kendi içindeki argümanlarıyla “çağdaş” ve/veya “modern” olarak isimlendirilmektedir. Özellikle –sanatın estetik bir haz uyandıran nesne olarak algılandığı- 19. Yüzyıla kadar sanatçı gerçek dünyadaki verileri kendi yaratıcılığını katarak sunmaktaydı. Baudrillard –modern öncesi- sanatçıyı “somut-gerçek dünyadan soyut dünyaya pencere açabilen ayrıcalıklı kişiler” olarak tanımlamaktaydı. Ona göre; sanatın ilahi ve doğal niteliklerin egemenliği altından, niceliğin egemenliğine evrilmesi çağdaş sanatı tanımlıyordu (Bayraktaroğlu vd., 2011: 5-6).

Sosyolog Süreyya Su ise çağdaş sanatı şu cümlelerle ifade etmektedir (Su, 2014).

“Çağdaş sanat, düşünceyi akla indirgeyen felsefe, sanatı güzele indirgeyen estetik, zamanı ilerlemeye indirgeyen tarih, farkı aynıya indirgeyen ontoloji gibi bilgi ya da hakikat rejimlerinin radikal eleştirisinden besleniyor. Bu saikle tüm değerlerin değersizleşmesine hizmet eden nihilist ve anarşist bir tavrı var. Dolayısıyla çağdaş sanatın asıl amacı haz vermek değil, eleştirmek ve rahatsız etmektir.”²

Çağdaş sanat tartışmalarının temelinde, kavramın açıklanabilirlik kaygısı hakimdir. Modernizme eşlik eden dönemde ve daha sonra 1980’lerde bu sürecin zayıflamasına müteakip post-

² Baudrillard ise eleştirel tavrın yok olduğunu ve çağdaş sanatın bu işlevini yitirdiğini ifade eder (Bayraktaroğlu vd., 2011).

SOSYAL MEDYANIN ÇAĞDAŞ SANATA ETKİLERİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

modernizm kuramı üzerinden yorumlanan çağdaş sanat (contemporary art) kavramı, bugün sanatın ne olduğu ve ne olmadığı tartışmasını doğurmuştur. Böyle kompleks bir tartışma ortamında sanatın girift yapısı kavramın açıklanmasını daha da zorlaştırmıştır.

Sanatın geçmişteki “açık mesaj verme” işlevi çağdaş sanatla birlikte davranış ve davranışın işlevlerine yönelmiştir. Bir görüşe göre sanat daha az anlatımla maksadı gösteren bir yapıya bürünmüştür. Sanatın içeriği sanatçı tarafından kurgulanırken, gelişimine ilişkin –tahmin edilemeyen- süreç izleyicinin yani muhatabının katılımıyla gelişmektedir.

Çağdaş sanat insanlara alışlageldiği değil, farklılığı sınırsız ve beklenmedik bir biçimde sunma eğilimdedir (Bulut, 2014: 122-123). Çağdaş sanatta, nesneyi sanat yapan fenomen nesne-mekan ilişkisidir. Diğer bir deyişle bir nesne mekandan bağımsız bir yerde değersiz görünürken, bir müzede veya sanat galerisinde yer alırsa nesne-mekan ilişkisi sağlanır ve o nesne sanat eseri haline gelir. Bu durum ise her nesneye birer “sanat eseri” olma vasfı kazandırır.

Duchamp’ın bisiklet tekerleği, sıradan bir bisiklet tamircisinde sıradan bir tekerler olacaktır. Warhol’un herhangi bir anlama dayandırılmaksızın oluşturduğu imgelem yüklü Marilyn resmi gerçek hayatta basit bir popüler kültür öğesidir (Bayraktaroğlu vd., 2011: 11-13).



Resim 1 – Bicycle Wheel (Duchamp)

Kaynak: [http:// marcel Duchamp.net](http://marcel Duchamp.net)



Resim 2 – Marilyn (Andy Warhol)

Kaynak: <http://aualacgallery.com>

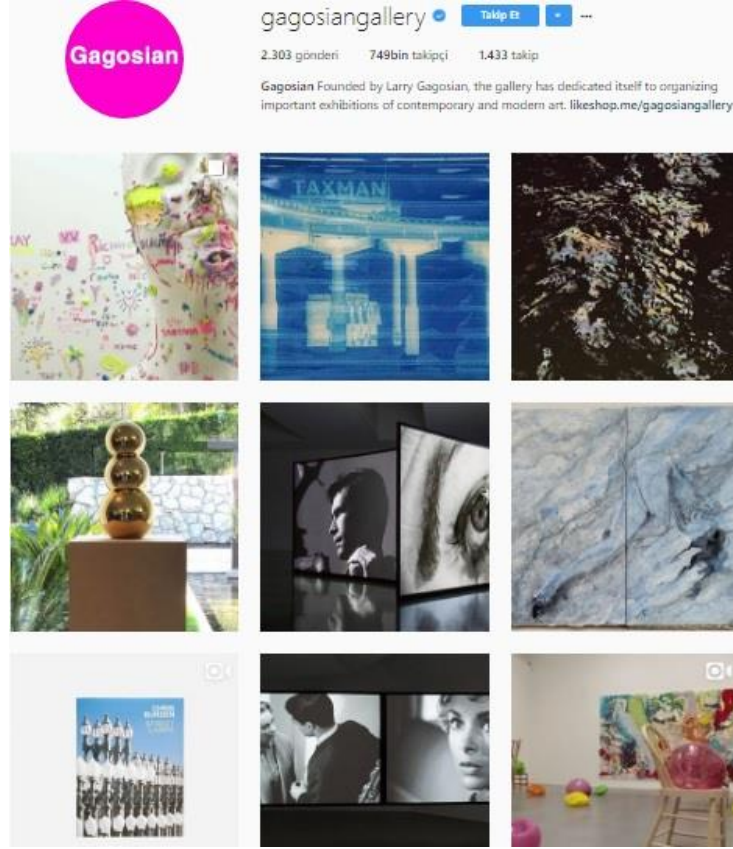
3. ÇAĞDAŞ SANAT VE SOSYAL MEDYA

Günümüzde sosyal medya ile çağdaş sanatlara ilişkin argümanlar birbirini beslemektedir. Aslında üzerinde durulması gereken konu her ne kadar sosyal medyanın çağdaş sanatı etkileme biçimi ve derecesi olsa da burada, çift yönlü bir etkileşimin varlığını belirtmek yersiz olmayacaktır. Zira çağdaş sanatın da sosyal medyayı etkilemesi olasıdır. Diğer bir deyişle sanatçının yeteneklerini sergilemesi için kullandığı kitlesel bu ağlar, medya açısından yeni bir perspektif oluşturacaktır.

Son yıllarda yapılan araştırmalara göre özellikle genç yaştaki insanların büyük bir yüzdesi sanatı -müzeleri ve galerileri ziyaret etmek yerine- sosyal medya yoluyla keşfediyor. 2010 yılında görücüye çıkan görüntü paylaşım platformu Instagram 600 milyondan fazla kullanıcıya ev sahipliği yapıyor. Bu görsel odaklı platform günümüz çağdaş sanatı için en önemli sosyal ağ olarak öne çıkmaktadır.

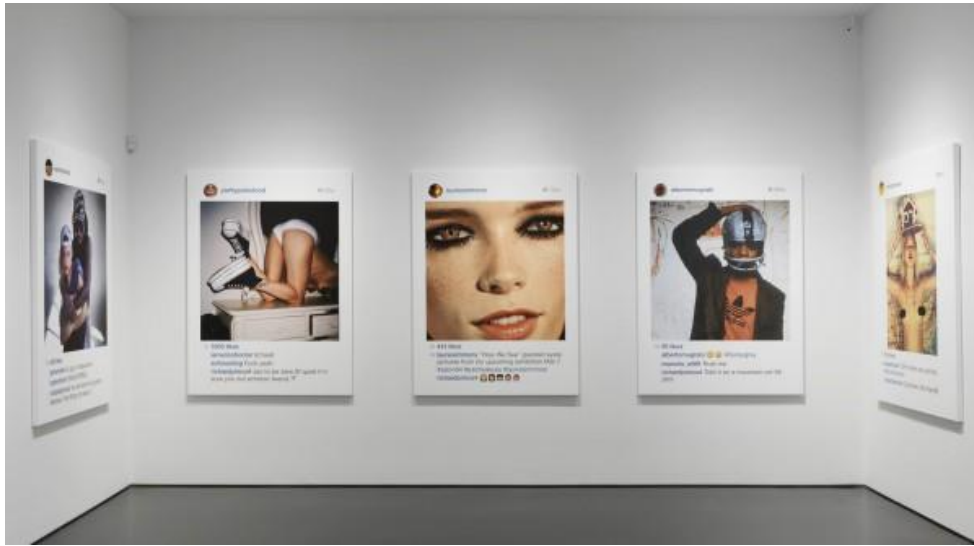
2014 yılında Amalia Ulman'ın bir tür performans sanatı için kullandığı ve halen kurgusal arkaplanlar deneyerek yeni görseller sunduğu bu platformda, Gagosian Gallery birçok sanatçının eserlerini yayınlamaktadır. Amerikalı sanatçı Richard Prince'in Instagram'dan seçtiği 38 fotoğrafa ait "New Portraits" isimli sergisini sunan galeri, bu konuda oldukça sert eleştirilere maruz kalmıştır (<http://artvisor.com>)

SOSYAL MEDYANIN ÇAĞDAŞ SANATA ETKİLERİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA



Resim 3 – Gagosiangallery (Screenshot)

Kaynak: <http://instagram.com/gagosiangallery>



Resim 4 – New Portraits (Richard Prince)

Kaynak: <http://gagosian.com>

Birçok müze ve galeri sosyal medya varlıklarını artırırken, çağdaş sanatçılar da bu ağlarla çalışmaya başlamıştır. Uluslar arası dört sanat galerisi ve 1500’lerdeki İngiliz sanat eserlerini Pinterest sosyal medya ağından yayınlayan Tate Galeri’de; Doğal Yaşam (The Natural World), Artistler ve

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi Yıl:4, Sayı:7, Eylül 2021, s.345-353.

SOSYAL MEDYANIN ÇAĞDAŞ SANATA ETKİLERİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

Hayvanlar (Artists and Animals), Moda Sanatı (The Art of Fashion), Bir Sanat Olarak Yiyecekler (Art as Food), Quiet Abstraction (Sessiz Soyutlama), Desenin Gücü (Pattern Power) gibi albümler yer almaktadır.

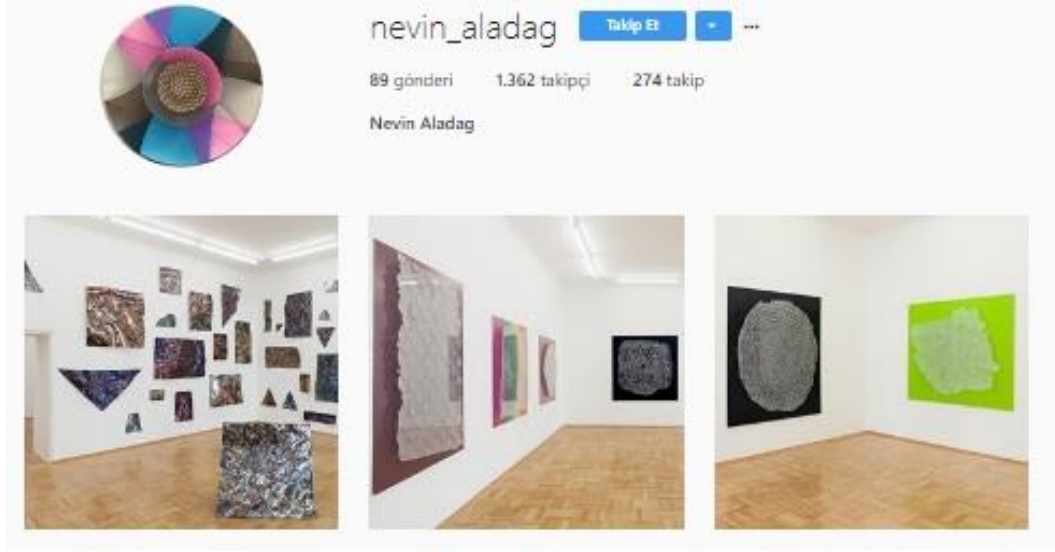


Resim 5 – Tate Gallery (Screenshot)

Kaynak: <http://tr.pinterest.com/tategallery>

Wall Project'in kurucusu Kim Canale, rustconceptstore isimli Instagram hesabından eserlerini sunmaktadır. Sunulan eserlerin bir kısmını satış odaklı yayınlayan Kim, ünlü tablolarını ve çalışmalarını sanat meraklılarına ulaştırmak için ilgili sosyal medya ağını pazarlama amaçlı kullanmaktadır. Bu bağlamda sosyal medyanın çağdaş sanata sadece fikirsel ve faaliyet yönlü bir aktivite alanı yaratma dışında pazarlama (marketing) odaklı etkisi de yadsınamaz ölçüde büyüktür.

Türk çağdaş sanatçısı Nevin Aladağ, çalışmalarını Instagram hesabından süregelen bir biçimde paylaşmaktadır.



Resim 6 – Nevin Aladağ

Kaynak: http://instagram.com/nevin_aladag

SONUÇ

Dünyanın dört bir yanında kullanımı ve kitleselliği artan sosyal medya birçok alanı etkilediği gibi çağdaş sanatı da etkilemiştir. Sosyal ilişkileri ve iletişim tercihleri sürekli bir biçimde değişen kitlelerin sanatsal üretim, tüketim ve tercihleri de bu değişime entegre olmuştur.

Sosyal medya ve çevrimiçi (online) pazarların artan kullanımı galerilerin geleneksel operasyonlarını desteklemek için sürdürülebilir bir iş modeli sunmaktadır. Çağdaş sanatçılar eserlerini sergilemek veya yeni sanat biçimleri ortaya koyabilmek adına sosyal medyadan yararlanmakta; buna paralel olarak galeriler yeni sanat biçimlerine ev sahipliği yaparak sanatçıları desteklemek ve izleyici sayılarını artırmak gibi benzer stratejiler uygulayabilmektedir.

Sanatçılar açısından sosyal ağlar duyuru, etkinlik oluşturma ve pazarlama amaçlı kullanılmaya başlanmış ve dünyanın herhangi bir yerindeki sanatçı aktivitelerini bu platformdan kitlesine ulaştırma şansı yakalamıştır. Öte yandan sanatçılar sosyal medya hesaplarını birer tuval gibi kullanmaya başlamış, eserlerine yeni boyutlar kazandırmıştır. Sosyal medya araçları çağdaş sanata farklı bir mecra kazandırmıştır. Bu yeni mecraya sanatçılar yeni eserler üreterek katkıda bulunacaktır.

Kuşkusuz sosyal medyanın hayatın rutinleri içindeki payı bugün için oldukça büyüktür. İnsanlar zamanlarının büyük bir kısmını bu ağlarda iletişim halinde geçirmektedir. Dahası bunun bir gerçeklik olduğu, insanların adeta alışkanlığı ve hatta olmazsa olmazı haline dönüştüğü gözlemlenmiştir. Demografik olarak genç nüfusun bu konudaki eğilimi bugün zirve yapmıştır.

KAYNAKÇA

Baudelaire, C. (2009). Modern Hayatın Ressamı; Çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, 5. Baskı, İstanbul.

Bayraktaroğlu, M. Ali, Terli A. & Cam, F. (2011). Baudrillard'ın Sanat Anlayışı Üzerine Bir İnceleme, Süleyman Demirel Üniversitesi GSF Hakemli Dergisi, No. 7, ss. 1-17.

SOSYAL MEDYANIN ÇAĞDAŞ SANATA ETKİLERİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

- Bulut, İ. (2014). 21. Yüzyılda Yeni Teknolojilerin Yarattığı Sanat Anlayışları ve Görsel Sanatlar Öğretmeni Yetiştiren Kurumların Eğitim Programlarındaki Yeri, Eğitim Bilimleri Araştırmaları Dergisi, Cilt 4, Sayı 1, ss. 117-132.
- Furedi, F. (2015). How the Internet and Social Media are Changing Culture, http://www.frankfuredi.com/article/how_the_internet_and_social_media_are_changing_culture1 (E.T. 19 Kasım 2017)
- Göker, G. (2015). İletişimin Mcdonaldlaşması: Sosyal Medya Üzerine Bir İnceleme, Turkish Studies, Vol. 10, No. 2, ss. 389-410.
- Lomborg, S. (2015). Meaning in Social Media, Social Media Society, Sage Publishing, <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/2056305115578673> (E.T. 18 Kasım 2017)
- Su, S. (2014). Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi, Profil Yayıncılık, İstanbul.
- Vural A, Z. Beril & Bat, M. (2010). Yeni Bir İletişim Ortamı Olarak Sosyal Medya: Ege Üniversitesi İletişim Fakültesine Yönelik Bir Araştırma, Journal of Yasar University, Vol. 20, No. 5, pp. 3348-3382.

İnternet Kaynakları

- <http://www.sanatduvari.com/sosyal-medya-caginin-sanata-olan-etkisi/>, Erişim Tarihi:01/25/2019
- http://www.marcel Duchamp.net/images/bicycle_wheel.jpg, Erişim Tarihi:02/12/2019
- http://www.aulacgallery.com/uploads/7/1/2/4/71244259/s939418156276939151_p78_i3_w931.png, Erişim Tarihi:02/12/2019
- <https://www.instagram.com/gagosiangallery/>, Erişim Tarihi:02/10/2019
- <https://tr.pinterest.com/tategallery/>, Erişim Tarihi:02/13/2019
- <https://www.artvisor.com/blog/social-media>, Erişim Tarihi:02/12/2019
- <https://www.gagosian.com/exhibitions/richard-prince--june-12-2015>, Erişim Tarihi:03/01/2019
- <http://blog.artsper.com/focus/social-media-todays-art/>, Erişim Tarihi:02/22/2019